

Gustave Dorén kuvat ja kuvitelmat

Kuvan ja sanan suhde Walter Moersin romaanissa

Wilde Reise durch die Nacht

Paula Hongisto

Pro gradu -tutkielma

Yleinen kirjallisuustiede

Filosofian, historian ja taiteiden tutkimuksen osasto

Helsingin yliopisto

Toukokuu 2018



Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen tiedekunta		Laitos – Institution – Department Filosofian, historian ja taiteiden tutkimuksen osasto	
Tekijä – Författare – Author Paula Hongisto			
Työn nimi – Arbetets titel – Title Gustave Dorén kuvat ja kuvitelmat – Kuvan ja sanan suhde Walter Moersin romaanissa <i>Wilde Reise durch die Nacht</i>			
Oppiaine – Läroämne – Subject Yleinen kirjallisuustiede			
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu -tutkielma	Aika – Datum – Month and year Toukokuu 2018	Sivumäärä – Sidoantal – Number of pages 58 s.	
Tiivistelmä – Referat – Abstract <p>Tutkielmassa tarkastellaan kuvan ja sanan suhdetta Walter Moersin vuonna 2001 ilmestyneessä romaanissa <i>Wilde Reise durch die Nacht</i> (suom. <i>Hurja matka halki yön</i>, 2003). Tutkielman tavoitteena on analysoida romaanin verbaalisten ja visuaalisten elementtien vuorovaikutusta sekä sitä, miten kuvat on valittu ja mihin tarkoituksiin niitä käytetään. Lisäksi tutkielmassa pohditaan sitä, miten eri-ikäiset lukijat tulkitsevat kuvitusten ja tekstin yhteistyöstä syntyvät merkitykset sekä romaanin intertekstuaaliset viittaukset. Tutkielmassa hyödynnetään muun muassa kuvakirjatutkimusta, lastenkirjatutkimusta, satututkimusta sekä parodian tutkimusta.</p> <p>Moersin romaanin kuvitustapa poikkeaa perinteisestä kuvakirjasta, sillä sen kuvat ovat ranskalaisen taiteilijan Gustave Dorén (1832–1883) käsialaa, ja ne on laadittu alun perin toisia teoksia varten. Romaani yhdistää maailmankirjallisuuden klassikkoja kuvittaneet piirroksot uudenlaiseksi kokonaisuudeksi, ja kauan ennen tekstiä ilmestyneet kuvat ovat toimineet tarinan inspiraationa. Teoksen päähenkilö on 12-vuotias Gustave, joka seikkailee unenomaisessa fantasiamaailmassa. Romaanin kuvat esittävät sekä juonen käännekohtia että rauhallisempia vaiheita, ja niitä käytetään miljöön ja henkilöhahmojen kuvaukseen sekä fokalisaation välineinä.</p> <p>Tutkielmassa osoitetaan, että kuvien ja tekstin välinen vuorovaikutus on täynnä ristiriitoja, ja että verbaalisten ja visuaalisten elementtien välinen ironinen vastakohtaisuus vaikuttaa tarinan tulkintaan. Vaikka kuvituskuvien tapahtumia eritellään usein sanallisesti, tekstin tarjoama perspektiivi poikkeaa kuvien luomasta todellisuudesta. Kuvat ja teksti antavat toisilleen uusia merkityksiä ja vaihtoehtoisia tulkintoja, ja usein toinen niistä välittää lukijalle enemmän informaatiota kuin toinen.</p> <p>Tutkielmassa todetaan myös, että intertekstuaalisuus on romaanissa läsnä sekä verbaalisella että visuaalisella tasolla, sillä kuvat ja teksti viittaavat paitsi kuvitusten alkuperäislähteisiin, myös aikakauden tyyliin sekä Gustave Dorén itseensä. Teos on intermediaalinen, sillä se yhdistää verbaalisen ja visuaalisen merkkijärjestelmän sekä viittaa niin maalaustaiteeseen kuin elokuvaankin. Intertekstuaalisuus ja -mediaalisuus on merkitty selkeästi sekä verbaalisesti että visuaalisesti. Romaanin kuvat ja teksti parodioivat satu- ja fantasiakirjallisuutta kääntämällä niiden konventiot ylösalaisin ja siirtämällä ne uuteen kontekstiin.</p> <p>Lisäksi tutkielmassa todetaan, että lastenkirjallisuus on nykyään yhä useammin crossover-kirjallisuutta, jota kirjoitetaan kaikenikäisille. Moersin teoksen huumori syntyy intertekstuaalisuuden tunnistamisesta ja tuttujen ilmiöiden parodioimisesta niin verbaalisesti, visuaalisesti kuin niiden yhdistelmänkin kautta, ja eri-ikäisillä lukijoilla on erilaiset kompetenssit ymmärtää kirjallisuus- tai kulttuurihistoriallisia viittauksia. <i>Wilde Reise durch die Nacht</i> -romaanin ei voi tarkastella perinteisenä kuvakirjana, eikä teosta tai sen kohdeyleisöä voida asettaa vain yhteen genrelliseen lokeroon.</p>			
Avainsanat – Nyckelord – Keyw ords lastenkirjallisuus, crossover-kirjallisuus, kuvakirjatutkimus, kuva ja sana, satututkimus, intertekstuaalisuus, intermediaalisuus, yleinen kirjallisuustiede			
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Keskustakampanuksen kirjasto			
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information			

Sisällys

1. Johdanto	1
2. Kuvituksen tehtävät	6
2.1 Kuvituskuvien valinta	9
2.2 Kuvat miljöön rakentajina	13
2.3 Kuvat fokalisaation välineinä	16
3. Kuvan ja sanan suhde	21
3.1 Kuvan ja tekstin vastaavuus	22
3.2 Lapsille vai aikuisille?	28
4. Kuvan ja sanan intertekstuaalisuus	33
4.2 Intertekstuaalisuus, satu ja fantasia	38
4.3 Intermediaalisuus	44
4.4 Intertekstuaalisuus ja lapsilukija	47
5. Lopuksi	51
Lähteet	55

1. Johdanto

’Das Leben ist eine wilde Reise! Gefährlich! Unvorhersehbar!’¹ (WR, 93)

Tässä tutkielmassa tarkastelen Walter Moersin vuonna 2001 ilmestyneen romaanin *Wilde Reise durch die Nacht*² visuaalisten ja verbaalisten elementtien vuorovaikutusta. Moersin fantasiaromaani on kiinnostava tutkimuskohde tekstin ja kuvien välisen monitulkintaisen suhteen takia, sillä teoksen kuvituksen alkuperäinen laatija ei ole kirjailija itse vaan 1800-luvun Ranskassa vaikuttanut taiteilija Gustave Doré. *Wilde Reise durch die Nacht* on enemmän kuin kuvakirja tai kuvitettu kirja, sillä Gustave Dorén piirrokset ovat toimineet inspiraationa ja kimmokkeena tarinan luomiselle.³ Analysoin tutkielmassani sekä kuvituksen tehtäviä että kuvan ja sanan yhteistyön muotoja, ja tutkin eri mediumien yhdistelemisestä syntyvää parodisuutta. Lisäksi pohdin romaanin kuvien ja tekstin teemojen sekä intertekstuaalisten ja intermediaalisten viittausten soveltuvuutta eri-ikäisille lukijoille. Tutkimuskysymyksenäni on, miten kuvan ja sanan suhde rakentuu Moersin romaanissa ja miten eri-ikäiset lukijat tulkitsevat verbaalisten ja visuaalisten elementtien yhteisvaikutuksen aiheuttamat jännitteet.

Walter Moers (s. 1957) on saksalainen kirjailija, sarjakuvapiirtäjä ja kuvittaja. Perinteisiä motiiveja modernilla otteella käsittelevää Moersia kuvaillaan useita mediuksia yhdisteleväksi monipuoliseksi taiteilijaksi, jonka paikoin poliittisesti epäkorrekteissa sarjakuvissa seikkailevat niin *Kleines Arschloch*⁴ kuin Adolf Hitlerin parodiaversiokin (Lembke 2011, 18). Parhaiten Moers tunnetaan Zamonia-romaaneiksi kutsutuista teoksistaan, jotka sijoittuvat fantasiailmistöön kuvitteelliselle Zamonian mantereelle. Kun Moersin ensimmäinen pitkä romaani *Die 13½ Leben des Käpt’n Blaubär*⁵ ilmestyi vuonna 1999, hän vakiinnutti asemansa yhtenä menestyneimmistä saksalaisista nykykirjailijoista (Altgeld 2008, 5; Cappelman 2012, 101). Moers kirjoittaa fantasiaa kaikenikäisille tavaramerkkinään kirjallisuushistorian traditioiden parodioiminen ja mustan huumorin viljely (Lembke 2011, 19–22), mutta suosiostaan

¹ ”’Elämä on hurja matka! Vaarallinen! Äkkiarvaamaton!’” (*Hurja matka halkiyön*, 78)

² Tämän tutkielman lainauksissa WR. Marja Kyrön suomennos romaanista ilmestyi vuonna 2003 nimellä *Hurja matka halkiyön*.

³ Myös ruotsalaiskirjailija Torgny Lindgrenin vuonna 2005 ilmestyneen romaanin *Dorés Bibel* nimetön päähenkilö kertoo tarinaansa Gustave Dorén piirroksiin nojautuen, ja Dorén Raamatun varten laatimia kuvia käytetään myös romaanin kuvituksena.

⁴ *Pikku Persläpi* (oma suomennos)

⁵ *Kapteeni Sinikarhun 13 ½ elämää* (2001)

huolimatta saksalaiskirjailija pysyttelee visusti poissa julkisuudesta. Vaikka ei toimikaan teostensa markkinakasvona, Moers julkaisee yhä säännöllisesti sekä sarjakuvia että romaaneja.

Wilde Reise durch die Nacht on Moersin kolmas romaani, eikä se muista saksalaiskirjailijan tunnetuimmista teoksista poiketen sijoitu Zamoniaan vaan unenomaiseen fantasiamaailmaan, jossa 12-vuotias päähenkilö Gustave solmii sopimuksen Kuoleman kanssa. Säilyttääkseen henkensä nuorukaisen on suoritettava kuusi tehtävää: hänen on pelastettava neito lohikäärmeen kynsistä, kuljettava häijyjen henkien hallitseman metsän läpi huomiota herättävästi käyttäytyen, arvattava kuuden jättiläisen nimet, saatava haltuunsa maailman kammottavimman hirviön hammas, kohdattava oma itsensä – tai ainakin mahdollinen tuleva minänsä – ja piirrettävä lopuksi itse Kuoleman muotokuva. Koetusten onnistuneen suorittamisen jälkeen Gustave herää omasta sängystään ympärillään unenomaista seikkailua inspiroineet kirjat, joita hän on lukenut ennen nukahtamistaan.

Jo romaanin nimiösivulta käy ilmi, mistä kirjailija on ammentanut inspiraatiota tarinalleen: Gustaven hurja seikkailu on kirjoitettu ”nach einundzwanzig Bildern von Gustave Doré”.⁶ Gustave Doré (1832–1883) oli yksi 1800-luvun rakastetuimmista kuvittajista, jonka kuuluu kuvituksia François Rabelaisin ja William Shakespearen teoksista Miguel de Cervantesin *Don Quijote*en ja Danten Alighierin *La Divina Commediasta* Raamattuun. Uransa aikana Doré elävöitti kuvin myös lukuisia Charles Perrault’n ja Jean De La Fontainen satuja. Jo aikalaistensa parissa arvostetun taiteilijan tunnetuimpia töitä olivat kuitenkin hänen maailmankirjallisuuden klassikkoteoksia varten laatimansa puupiirokset. Moersin (2001, 4) mukaan ranskalaistaiteilija ei romaaneja ja runoelmia kuvittaessaan pyrkinyt vangitsemaan Cervantesin tai Danten teoksissa esitettyjä juonenkäänteitä tai miljöökuvauksia, vaan käytti lähdetekstejä oman mielikuvituksensa temmelyskenttänä ja visioidensa valkokankaana. *Wilde Reise durch die Nacht* -romaanin voidaan tarkastella Dorén epätavallisen kuvituskonseptin jatkajana, sillä myös saksalaiskirjailijan teoksessa teksti kuvittaa kuvia eikä päinvastoin. Lisäksi Moersin luoman yöllisen matkan päähenkilönä

⁶ ”kahdenkymmenyhden Gustave Dorén piirroksen mukaan” (oma suomennos, oma kursiivi) Suomentetussa teoksessa *Hurja matka halki yön* mainitaan, että teoksessa on ”mukana 21 Gustave Dorén mustavalkopiirrosta” (oma kursiivi). Tässä tutkielmassa analysoin romaanin saksankielisessä, vuoden 2003 pokkaripainoksessa käytettyjä kuvia. Sekä romaanin suomenkielisen että saksankielisen kovakantisen version etu- ja takakannen sisäpuolella on lisäksi muita Dorén piirroksia, mutta ne eivät liity tarinaan eivätkä siten ole mukana analyysissä.

seikkailee ranskalaistaiteilijan nimikaima, jonka yhteydet tosielämän esikuvaan vain lisääntyvät kertomuksen edetessä.

Omien sanojensa mukaan Moers sai alkusysäyksen Gustave Dorén kuvien hyödyntämiseen nähtyään erään taiteilijan *Peukaloinen*-satua varten laatimista puupiiirroksista (Moers 2001, 1). Vaikka idean inspiroinut kuva ei lopulta päätynytkään romaanin materiaaliksi, se teki kirjailijaan lähtemättömän vaikutuksen ja sai tämän haalimaan käsiinsä mahdollisimman monia Dorén kuvittamia teoksia ja kuvitusluetteloita. Pian ajatus kuvien ympärille kirjoitetusta romaanista oli saanut lopullisen muotonsa, sillä alkuperäisistä konteksteistaan irrotettuina Dorén piirrokset tarjosivat enemmän tilaa omille oivalluksille (Moers 2001, 1–2). Tästä huolimatta Moersin romaani on kirjoitettu alun perin toisiin teoksiin kuuluvien kuvien perusteella, eikä analyysissa voida sivuuttaa piirrosten alkuperäistä kontekstia ja käyttötarkoitusta. Saksalaiskirjailija on käyttänyt hyväkseen kuvien ja sanojen kompleksisia yhteyksiä ja rakentanut kertomuksensa avulla uuden merkitystason vanhan päälle.⁷

Walter Moersin romaaneja on tutkittu varsin vähän. Suurin osa tutkimuksesta, kuten Gerrit Lembken toimittama, vuonna 2011 ilmestynyt ansiokas artikkelikokoelma *Walter Moers' Zamonien-Romane. Vermessungen eines fiktionalen Kontinents*⁸ keskittyy Moersin Zamonia-romaneihin. Jan-Martin Altgeldin vuonna 2008 julkaistu tutkimus *Intertextualität und Intermedialität in Walter Moers' "Wilde Reise durch die Nacht" und "Die Stadt der Träumenden Bücher"*⁹ sen sijaan tarkastelee erityisesti *Wilde Reise durch die Nacht* -romania. Lisäksi kirjailijan itsensä vuonna 2001 kirjoittama essee "Wilde Reise durch die Bilder. Das Traumkino des Gustave Doré" raottaa motiiveja teoksen epätavallisen kuvitusratkaisun taustalla ja suitsuttaa ylistystä ranskalaistaiteilijalle. Vaikka Gustaven seikkailut eivät sijoitu Zamoniaan, teoksessa on selvästi nähtävissä Moersin mieltymys fantasiaan, huumoriin ja intertekstuaalisuuteen. Koska samat elementit toistuvat läpi Moersin tuotannon, on mielekästä ottaa aikaisempi Moers-tutkimus ainakin osittain huomioon myös tässä tutkielmassa.

Kun analysoidaan *Wilde Reise durch die Nacht* -romaanin kuvitusta, on ensimmäiseksi syytä tehdä ero kuvakirjan ja kuvitetun kirjan välillä. Rajanveto ei

⁷ Myös toinen saksalaiskirjailija Christine Nöstlinger on käyttänyt taideteoksia oman lastenromaaninsa pohjana: vuonna 1983 ilmestynyt *Hugo, das Kind in den besten Jahren: Phantastischer Roman nach Bildern von Jörg Wollman* perustuu itävaltalaisen graafikon Jörg Wollmanin mustavalkoisiin kuviin.

⁸ *Walter Moersin Zamonia-romaanit: Fiktiivisen mantereen mittailuja* (oma suomennos)

⁹ *Intertekstuaalisuus ja intermediaalisuus Walter Moersin romaaneissa* Hurja matka halki yön ja Uinuvien kirjojen kaupunki (oma suomennos)

kuitenkaan ole helppoa. Kai Mikkonen argumentoi vuonna 2005 julkaistussa teoksessaan *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*, että kuvakirjan, kuvitetun kirjan ja kirjan kuvituksen välinen raja on häilyvä, eikä kuvan ja sanan hierarkkinen suhde ole aina helposti määriteltävissä: ”Kuvakirja on kuvataiteen ja kirjallisuuden rajatapaus sekä niiden yhdistelmä” (mts. 329–330). Myös Maria Nikolajeva ja Carole Scott pureutuvat verbaalisen ja visuaalisen suhteeseen kuvakirjatutkimuksen näkökulmasta. Vuonna 2001 julkaistussa teoksessaan *How Picturebooks Work* he havainnollistavat kuvan ja sanan suhdetta kaaviolla, jossa otetaan huomioon muun muassa kuvien ja sanojen määrän suhde, kerronnan painopisteen kallistuminen verbaalisten tai visuaalisten elementtien puoleen sekä kuvien ja sanojen viittaussuhteet ja yhteistyön muodot (mts. 12; ks. myös Mikkonen 2005, 338). Kuvan ja sanan suhdetta kirjoissa olisikin parasta tarkastella selkeästi rajattujen kategorioiden sijaan jatkumona (Mikkonen 2005, 332). Jatkumon toisessa päässä on teksti ilman kuvia, ja toisessa kuvakirja, jossa ei ole tekstiä lainkaan (Nikolajeva & Scott 2001, 8). Jos teksti on kuvia hallitsevampi elementti, ajatellaan yleensä kuvitettua kirjaa, kun taas kuvakirjana pidetään tavallisesti teosta, jossa kuvilla on määrällisesti, laadullisesti ja sisällöllisesti tärkeä tehtävä (Mikkonen 2005, 330). Näistä kahdesta kategoriasta Moersin romaani näyttäisi asettuvan ensimmäiseen. Kuvia ei esiinny jokaisella aukeamalla, ja lukija saa kiinni kertomuksen punaisesta langasta niitä katsomattakin. Kuvitetun kirjan kuvitus asettaa tekstin päälle uuden tulkinnallisen viitekehyksen; kuvakirjassa kuvan ja sanan ajatellaan olevan tulkinnalle yhtä merkittäviä elementtejä (Mikkonen 2005, 330). *Wilde Reise durch die Nacht* ei kuitenkaan ole tyylipuhdas esimerkki kuvitetusta kirjasta, sillä kuten tutkielmassani osoitan, kuvien ja niiden perusteella kirjoitetun tekstin suhde on Moersin teoksessa aivan erityislaatuinen.

Tutkielmani toisessa luvussa tarkastelen kuvituksen tarkoitusta ja roolia *Wilde Reise durch die Nacht* -romaanissa. Pohdin Moersin motiiveja teokseen liitettyjen Dorén piirrosten valinnan taustalla ja erittelen kuvien asemaa tarinan miljööön rakentajina. Tutkin myös kuvien fokalisaatiota henkilöhahmojen kuvauksen apuvälineenä sekä fokalisaation merkitystä lukijan hahmojen ulkonäöstä ja luonteesta muodostamiin mielikuviin. Kuvitetun kirjan tai kuvakirjan analyysissä ei kuitenkaan voi keskittyä pelkästään kuviin ottamatta huomioon tekstiä. Kuvakirjassa kuvat ja teksti osoittavat toisiinsa, mutta niitä yhdistää myös viittaus yhteiseen kokoavaan tekijään (Mikkonen 2005, 22): Moersin romaanissa juonellinen kertomus sitoo kuvat ja tekstin tiiviiksi tulkintakokonaisuudeksi.

Kolmannessa luvussa keskityn kuvan ja sanan yhteistyöhön. Tutkin romaanin verbaalisten ja visuaalisten luomien merkitysten yhtäläisyyksiä ja eroja sekä kuvailen niiden jännitteisestä suhteesta syntyviä uusia merkityksiä ja ironiaa. Perry Nodelman käsittelee vuonna 1988 julkaistussa teoksessaan *Words about Pictures* kuvan ja sanan suhdetta ja etenkin kuvakirjojen verbaalisten ja visuaalisten elementtien ristiriitojen vaikutusta kertomuksen sävyyn. Kuvan ja sanan suhde Moersin romaanissa on täynnä vastakkainasetteluja ja piilomerkityksiä, jotka avautuvat lukijalle vain vähän kerrallaan.

Kuvakirjojen ja kuvitettujen kirjojen tarkastelussa on huomioitava verbaalisten ja visuaalisten esitysmuotojen erot. Sanallisen ja kuvallisen kerronnan hahmottaminen yhtä aikaa on vaikeaa, sillä lukija joutuu havainnoimaan kahta asiaa samanaikaisesti, siis lukemaan ikonotekstiä. Mikkonen (2005, 50) tiivistää ikonotekstin käsitteen *intertekstuaalisuudeksi* tai teoksen eri osien väliseksi viittaussuhteiksi, joissa teksti viittaa kuvaan tai päinvastoin. Wagner (1996, 17–18) puolestaan määrittelee *intermediaalisuuden* yhden mediumin intertekstuaaliseksi lainaamiseksi toisessa mediumissa, useimmiten kuvataiteen lainaamiseksi proosassa. Kuten tulen osoittamaan, Moersin romaani on sekä intertekstuaalinen että intermediaalinen. Verbaaliset ja visuaaliset elementit sekoittuvat ikonotekstissä muodostaen retorikan, joka on riippuvainen kuvien ja sanojen yhdessä esiintymisestä (Wagner 1996, 16). Kuvakirja on siis ikonoteksti aidoimmillaan, sillä sen lukemiselle on olennaista kahden eri merkkijärjestelmän hahmottaminen (Mikkonen 2005, 50).

Tutkielmani neljännessä ja viimeisessä käsittelyluvussa tutkin Moersin romaanin intertekstuaalisuutta ja intermediaalisuutta kuvan, tekstin ja niiden yhteistyön kannalta. Tarkastelen teoksen yhteyksiä satu- ja fantasiagenreen, sillä kirjallisuusviittausten viljeleminen, satujen parodioiminen ja perinteisillä konventioilla leikittely ovat olennainen osa Moersin kirjallista repertoaaria.¹⁰ Kun *Wilde Reise durch die Nacht* sai ilmestyttyään hyvän vastaanoton, sen kuvailtiin muun muassa olevan ”eine groteske Achterbahnfahrt zwischen scharfkantigen Brocken der Literatur- und Kunstgeschichte”¹¹; ”eine kurzweilige Tour durch ein literarisches Spiegelkabinett”¹².

¹⁰ <http://www.goethe.de/lrn/prj/mlg/mad/mom/de9034103.htm>

¹¹ ”groteski vuoristorata kirjallisuus- ja taidehistorian louhikossa” (oma suomennos)
<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-seelenabfall-im-sonnenfeuer-walter-moers-im-nachtflug-133047.html>

¹² ”hupaisa matka kirjallisuuden peilitalon lävitse” (oma suomennos)
<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-seelenabfall-im-sonnenfeuer-walter-moers-im-nachtflug-133047.html>

Erittelen lisäksi romaanin parodisia elementtejä Linda Hutcheonin vuonna 1985 julkaistuun teokseen *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* nojautuen. Parodian ei ole välttämätöntä asettaa parodioimiansa konventioita tai tekstejä naurunalaisiksi (mts. 40), ja Moersin romaanin parodisuus liittyykin vahvasti intertekstuaalisuudesta syntyvään huumoriin ja lähtötekstien kunnioittamiseen. Lopuksi pohdin intertekstuaalisten viittausten ymmärtämisen edellytyksiä monen ikäisen lukijakunnan kannalta. Perry Nodelmanin vuonna 2008 ilmestyneen lapsi- ja aikuislukijaa käsittelevän teoksen *The Hidden Adult* mukaan lastenkirjaa lukeva aikuinen saa usein lukunautintonsa siitä, että näkee yksinkertaisuuden läpi ja kykenee löytämään tekstistä merkityksiä, jotka eivät ole itsestään selviä (mts. 207). Myös Zohar Shavit käsittelee vuonna 1986 julkaistussa teoksessaan *Poetics of Children's Literature* lastenkirjojen kahtiajakautunutta yleisöä ja argumentoi, että kirjailijoita rohkaistaan kirjoittamaan yhdelle kohderyhmälle, mutta samanaikaisesti vetämään puoleensa myös toista: kirjailijan on tehtävä kompromisseja miellyttääkseen kaikkia, mutta samalla pysyä lastenkirjallisuudelle asetettujen normien puitteissa (mts. 37; 93). Moersin teosta lukeva kirjallisuuteen perehtynyt aikuislukija on tyytyväinen pystyessään paikantamaan Pancho Sansa -hevosen nimen toiseen klassikkoteokseen, mutta nuorelle lukijalle nimellä ei ole väliä, sillä ”das Pferd ist mächtig lustig”¹³. Lasten vihjaillaan olevan vielä liian nuoria ymmärtämään kokonaisuudessaan Moersin intertekstuaalisuutta ja siitä kumpuavaa huumoria ja parodisuutta.¹⁴

2. Kuvituksen tehtävät

Wilde Reise durch die Nacht -romaanin vaikuttaa ensisilmäyksellä lastenkirjalta, sillä jo kuvien olemassaolo implikoi lukijaa, joka tulkitsee kuvia tekstikontekstistaan irrallisina ja tarvitsee kuvia lukuprosessinsa tueksi (Nodelman 2008, 257). Nykyään saattaa olla vaikeaa löytää kuvitettua aikuisten kirjaa, jollei sarjakuvia tai esimerkiksi elämäkertaromaanien valokuvakuvitusta oletta lukuun.¹⁵ Gustave Dorén laatiessa

¹³ ”hevonen on ratkiriemukas” (oma suomennos)

<http://www.spiegel.de/kultur/literatur/walter-moers-humorige-huldigung-a-161683.html>

¹⁴ <http://www.goethe.de/lrn/prj/mlg/mad/mom/de9034103.htm>

¹⁵ Kuvakirjoja kuitenkin tehdään joskus myös aikuisille (ks. esim. Nikolajeva & Scott 2001, 229–230).

kuvituksiaan kaikenlaisten kirjojen kuvittaminen piirroksin oli kuitenkin yleistä, ja 1800-luvun loppu oli etenkin Ranskassa kuvituksen kulta-aikaa (Benton 2007, 502). Kuvituksia arvostettiin, sillä valokuvat olivat vielä harvinaisia, eikä minkäänlaista kuvamateriaalia ylipäättään ollut tarjolla niin runsaasti kuin nykypäivänä. Kirjapainotaidon yleistymisen ja sen kustannusten pieneminen 1500-luvulla mahdollisti kuvitusten runsaamman ja säännönmukaisemman käytön lehdissä ja kirjoissa, sillä puupiirros- ja kaiverrustekniikoiden kehittymisen myötä jokaista kuvaa ei enää tarvinnut piirtää käsin (mts. 495; 501). Kun litografia kehitettiin 1800-luvulla, Doré pääsi muiden aikalaistaiteilijoiden tapaan hyödyntämään uuden graafisen tekniikan ulottuvuuksia (mts. 502). Kuvitettuja kirjoja ei painettu vain lapsille, vaan kaikille.

Paul Gustave Louis Christophe Doré syntyi Strasbourgissa vuonna 1832 ja kuoli Pariisissa vuonna 1883. Jo viisivuotiaana piirtämisen aloittanut rakennusinsinöörin poika oli luonnonlahjakkuus, ja muutettuaan teini-ikäisenä Pariisiin hän saavutti nopeasti suurta suosiota ensin karikatyyripiirtäjänä ja myöhemmin kuvittajana. Vilkkaasta mielikuvituksestaan kehuttu Doré oli ahkera ja tuottelias ja laati uransa aikana noin 90 kirjaa varten yli 10 000 kuvituskuvaa sekä lukuisia piirroksia, akvarelleja ja veistoksia (Davidson 2008, 6–11; Moers 2001, 8; WR, 218–220). Ranskalaistaiteilija oli tunnettu ja ylistetty jo omana aikanaan, ja hänen lukuisat maalauksensa ja puupiirroksensa ovat tänäkin päivänä monelle tuttuja. Erityisesti vuonna 1865 ilmestynyt Raamatun runsaasti kuvitettu laitos oli Dorén uran merkkipaaluja (Moers 2001, 4).

Wilde Reise durch die Nacht on Moersin ainoa teos, jota tekijä ei itse ole kuvittanut. Romaanissa ei peitellä kuvitusten alkuperää, ja lukijalle annetaan konkreettista tietoa intertekstuaalisuuden lähteistä. Moersin romaanin viimeisiltä sivuilta löytyy lista niistä Gustave Dorén kuvittamista teoksista, joita saksalaiskirjailija on hyödyntänyt omassa tarinassaan: Samuel Taylor Coleridgen *The Rime of the Ancient Mariner* (1798), Ludovico Arioston *Orlando Furioso* (1516), Edgar Allan Poen *The Raven* (1845), Miguel de Cervantesin *Don Quijote de la Mancha* (1605–1615), Ernest L'Épinen *La Légende du Croque-Mitaine* (1863), François Rabelaisin *La vie de Gargantua et de Pantagruel* -sarja (1532–1564), John Miltonin *Paradise Lost* (1667) sekä Raamattu. On tavallista, että kuvakirjat syntyvät kirjailijan ja kuvittajan yhteistyön tuloksena (Nikolajeva & Scott 2001, 16), mutta Gustaven seikkailujen kuvittamiseen käytetyt piirrokset on laadittu jo 1800-luvulla. Saksalaiskirjailijalla oli romaaniaan suunnitellessaan vapaat kädet luoda valmiiden kuvien ympärille haluamansa tarina, eikä kompromisseista tai tyylillisistä erimielisyyksistä tarvinnut keskustella kuvittajan kanssa.

Koska myös Doré työskenteli ajoittain jo edesmenneiden kirjailijoiden teosten parissa, Moers (2001, 5) uskoo taiteilijan hyväksyvän Gustaven seikkailun syntyprosessin aikana harjoitetun ”luovan hautarauhan rikkomisen”. Lisäksi tekijänoikeudet ovat mestaripiirtäjän kohdalla luonnollisesti jo vanhentuneet.

Tämän luvun ensimmäisessä alaluvussa tarkastelen *Wilde Reise durch die Nacht* -romaanin valikoituneita kuvia ja pohdin valinnan motiiveja. Useimpien kuvakirjojen teksti on olemassa ennen kuvia (Nodelman 1988, 40), ja kuvittaja ja kirjailija tekevät lähes poikkeuksetta tiivistä yhteistyötä julkaisuprosessin aikana. *Wilde Reise durch die Nacht* poikkeaa tässä suhteessa suuresti perinteisten kuvakirjojen ja kuvitettujen kirjojen konventioista, sillä romaanin kuvat ovat olleet olemassa jo runsas vuosisata ennen itse tarinan kirjoittamista. Moersin (2001, 10) itsensä mukaan Dorén kuvitukset ovat kuin otoksia täydellisesti lavastetusta ja valaistusta mustavalkofilmistä, sillä taiteilija on keskeyttänyt liikkeen ja vanginnut piirroksensa tapahtumien dramaattisen huippukohdan. Romaani yhdistää vanhaa ja uutta, ja luo kontrasteja perinteisen kuvitustyylin ja nykyaikaisen – joskin kirjallisuushistoriallisia viittauksia viljelevän – kerronnan välille. Tästä syystä on kiinnostavaa tarkastella, miten ja millaisesta valikoimasta Moers on valinnut kuvat kirjaansa varten.

Länsimainen kulttuuri on murroksessa, jossa visuaalinen media, kuvat ja kuvitukset ovat valtaamassa yhä suurempaa roolia ajattelussa ja kulttuurisessa tulkinnassa (Horstkotte 2005, 25). Uutiset, artikkelit, reportaasit ja arvostelut ilmestyvät yhä useammin sähköisessä muodossa, ja videoiden ja runsaasti kuvia sisältävien blogitekstien merkitys tiedon välittäjinä ja viihteen lähteinä kasvaa kasvamistaan. Nopeasti visuaalistuvasta kulttuurista huolimatta kaunokirjallisuus on kuitenkin usein onnistunut pysyttelemään jokseenkin samanlaisena kuin aina ennenkin. Aikuisten romaaneissa kuvitus tai esimerkiksi typografialla leikittely on yhä uutta ja erikoista, ja kantta lukuun ottamatta ne sisältävät useimmiten ainoastaan tekstiä. Valokuvien, piirrosten, värien tai muun kuvamateriaalin hyödyntäminen verbaalisten tarinoiden lisänä vaikuttaisi lukukokemukseen ja lukijan mielessään luoman mielikuvitusmaailman rakentumiseen, mutta toisaalta se saattaisi antaa konkreettista tietoa esimerkiksi romaanin miljööstä: tältä näytti 1600-luvun Helsinki, tältä nykypäivän Ruotsi. E-kirjojen yleistymisen antaisi mahdollisuuden hyödyntää myös esimerkiksi musiikkia, ääntä ja videota – elementtejä, joiden liittäminen kirjaan olisi jo painoteknisesti mahdotonta.

Toisessa alaluvussa tarkastelen, miten visuaalisia keinoja käytetään Moersin romaanissa miljöön rakentamiseen ja kuvailun välineinä. Kuten myöhemmin

osoitan, Moersin tarinan miljöö vastaa lähes täysin Dorén kuvituksia; valmiiden kuvien käytön ja tarinan kuvittamisen funktio on muualla. Kuvien ja tekstin yhteistyö on monimerkityksellinen, monimutkainen ja ristiriitainen, ja verbaalisten ja visuaalisten elementtien tulkintatavat liittyvät kiinteästi toisiinsa (Horstkotte 2005, 25). Moersin romaanista moniulotteisuus ei johdu fantasiamiljöön visualisoinnista, vaan kuvien ja tekstin välisistä vaihtelevista suhteista. Kolmannessa alaluvussa erittelen, miten romaanin kuvat vaikuttavat tarinan fokalisaatioon. Horstkotte (mts. 27) esittää Balin ajatuksia mukaillen, että fokalisaatio ei tarkoita sitä, kuka puhuu, vaan pikemminkin sitä, mitä lukijalle ehdotetaan nähtäväksi ja tulkittavaksi.¹⁶ *Wilde Reise durch die Nacht* -romaanin kuvat tuovat teoksen fokalisaatioon oman lisänsä, sillä ne kertovat tarinaa erilaisesta perspektiivistä. Tämän tutkielman perusteella yhdyinkin tutkijan näkemykseen siitä, että kuvien läsnäolo pakottaa lukijan tai katsojan muodostamaan tulkinnan, joka ottaa huomioon sekä kuvat että tekstin mielekkäänä kokonaisuutena (mts. 33).

2.1 Kuvituskuvien valinta

Kun määritellään tyylillisesti lapsille sopivaa kuvitusta, ajatellaan usein selkeää muotokieltä ja runsasta värien käyttöä. Väreillä on suuri merkitys kuvakirjoissa, sillä niillä toistetaan vakiintuneita kulttuurisia koodeja ja esimerkiksi implikoidaan tarinan henkilöiden tunnetiloja (Nodelman 1988, 60–64). Perinteiseen lastenkirjojen kuvitustyyliin verrattuna Gustave Dorén yksityiskohtaiset mustavalkopiirroksiset ovat erikoisia tai jopa synkkiä. Koska värit luovat tunnelmaa, niin luo myös värien puute, ja mustavalkoisuus assosioidaankin vakavuuteen ja dokumenttimaiseen tarkkuuteen (mts. 67), ominaisuuksiin, joita voitaisiin pitää tyypillisempinä aikuisten kuin lasten romaanille. *Wilde Reise durch die Nacht* tasapainottelee kahden genren välimaastossa, sillä vaikka kirjan kuvittaminen viittaa nuoreen kohdeyleisöön, Gustaven seikkailua jäsentävät kuvat ovat tyylillisesti lastenkirjalle epäkonventionaalisia. Ei kuitenkaan ole ihme, että itsekkin kuvittajana huolellinen ja pikkutarkka Moers on mieltynyt ranskalaistaiteilijan yksityiskohtaiseen tyyliin. Moersin Zamonia-romanejaan varten laatimat, niin ikään mustavalkoiset piirrokset on aina huoliteltu tarkoin kynänvedoin, sillä

¹⁶ ks. tarkemmin Bal 1996.

tekstin lisäksi myös kuvista tulisi kirjailijan mukaan näkyä niihin käytetty aika ja vaiva.¹⁷ Kirja ei ole Moersille vain tekstin välittämisen välikappale, vaan myös sen ulkoasulla on saksalaiskirjailijalle esteettistä merkitystä (Hillenbach 2011, 80–81).

Taiteen ja tekstin yhdistäminen on ollut osa kirjojen syntyprosessia jo silloin, kun ensimmäiset kirjat vasta hakivat muotoaan (Benton 2007, 493–494). Vaikka Dorén kuvat ovat epätyypillisiä tämän päivän lastenkirjalle, ne ilmentävät aikansa tyylejä ja tekniikoita. 1800-luvun taidemaailmassa vallalla ollut romanttinen tyyliuuntaus näkyy ranskalaistaiteilijan piirrosten teemoissa ja sommittelussa sekä runsaassa muotokielessä. Luontoaiheet ovat ominaisia romantiikalle, ja Dorén kuvien miljöön kuohuva meri tai salaperäinen metsä saa taustalleen tilanteesta riippuen kukkivia puita ja usvaisia laaksoja tai tummien pilvien peittämän taivaan ja rosoisia kalliota. Valo lankeaa kuin valonheittimestä ja merkitsee näin lukijan huomion keskipisteen.¹⁸ Visuaalisen ilmaisun runsaus tukee niin ikään romantiikan ajan taiteelle tyypillistä suurien tunteiden kuvaamista. Piirroksista ei puutu dramatiikkaa tai jännitystä, ja ne idealisoivat tarinan sankaria kuvaten pelon lisäksi rohkeutta ja uhrautumista. Toisaalta Dorén kuvat kytkeytyvät myös 1800-luvun lopulla esiin nousseeseen symbolismiin, mikä näkyy piirrosten unenomaisuudessa ja niiden hyödyntämässä myyttien ja uskontojen kuvastossa. *Wilde Reise durch die Nacht* -romaanin avulla Moers on tuonut osan taidehistoriallista kuvitusperinnettä myös lasten ulettuville.

Toisin kuin kuvakirjoja, satuja ei alun perin ollut tarkoitettu kuvitettavaksi (Nodelman 1988, 264). Satuperinne siirtyi suullisesti kertojalta kuulijoille ja toisille kertojille, ja vasta kun kansantarinoita alettiin kirjoittaa ylös, tuli niiden kuvittaminenkin mahdolliseksi. Kirjallisen muotonsa saavuttaneita satuja on kuvitettu useita kertoja eri aikoina, ja vaikka tarina pysyisi kutakuinkin samana, sitä tulkitsevien taiteilijoiden eriävät näkemykset ja tyylit vaikuttavat lukijan kertomuksesta saamiin mielikuviin (Nikolajeva & Scott 2001, 8). Koska satujen teksti on syntynyt paljon ennen kuvia, niiden tarinoissa ei perinteisen kuvakirjan tapaan ole aukkoja, joita kuvien pitäisi täyttää: kuvittaja vaikuttaa tulkinnan syntymiseen, sillä hänellä on valta päättää, mitä tarinan kohtia herättää eloon piirroksin (mts. 264). Moersin romaania voidaan tarkastella satujen kuvittamisen näkökulmasta, sillä se ei ole kuvakirja, jossa kuvien rooli kerronnassa olisi yhtä suuri kuin tekstin. Jokaista tarinan juonenkäännettä ei ole kuvattu visuaalisesti, ja

¹⁷ <https://www.yumpu.com/de/document/view/21244325/08-08-11-interview-mit-walter-moerspdf>

¹⁸ ks. esim. kuva 1, kuva 4, kuva 5, kuva 6, kuva 9 ja kuva 12

tämän vuoksi on syytä kiinnittää huomiota Moersin käyttämään ja valikoimaan kuva-aineistoon.

Yleensä sadun kuvituksen painopiste on kertomuksen käännekohtissa (Nodelman 1988, 269). Visuaalisesti kuvatut tapahtumat saattavat kertoa siitä, mitkä ovat tarinan juonen kannalta tärkeitä kohtia, mutta yhtä lailla siitä, mitkä kohdat on haluttu nostaa tärkeiksi (mts. 271–273). Kuvitettavien kohtien valinta vaikuttaa olennaisesti siihen, minkälainen vaikutelma tarinasta luodaan. *Wilde Reise durch die Nacht* -romaanin 21:stä kuvasta noin kolmasosa keskittyy tarinan aktiivisiin ja toiminnallisiin käännekohtiin. Näissä kuvissa nähdään myrskyävä meri (kuva 1), ensitapaaminen Kuoleman kanssa (kuva 10), taistelu lohikäärmettä vastaan (kuva 15), metsän kummitusten kohtaaminen (kuva 8), saapuminen hirviöiden laaksoon (kuva 9), jättiläisten halkaiseminen (kuva 11), petollinen krokotiili (kuva 7), Ajan hahmon kohtaaminen (kuva 2) sekä Gustaven syöksy kuusta kohti maata (kuva 5). Vähemmän toiminnallisia mutta yhtä tärkeitä kuvitettuja käännekohtia ovat piinattujen neitojen saarelle saapuminen (kuva 14), Kuoleman sisar Dementia oven takana (kuva 6), uniprinsessan tapaaminen, keskustelu Suru-hirviön kanssa (kuva 10), oman itsensä kohtaaminen (kuva 4) sekä kuuhen matkustaminen ja siellä piirretty Kuoleman muotokuva.

Ylivoimaisesti suurin osa *Wilde Reise durch die Nacht* -romaanin kuvista esittää tarinan juonen kannalta merkittävimpiä hetkiä. Toisaalta on huomattava, että koska ranskalaistaiteilijan kuvitukset ovat olleet olemassa jo ennen itse tarinan kirjoittamista, kertomus on rakentunut niiden pohjalta. Koska Moers on kirjoittanut romaaninsa Gustave Dorén piirrosten ympärille, ei liene yllättävää, että niissä kuvatut tapahtumat ovat myös itse tarinan aktiivisimpia kohtauksia. Moersin (2001, 5) mukaan Doré onkin parhaimmillaan juuri piirtäessään groteskeja ja fantastisia seikkailuja, julmia taistelukohtauksia sekä hirviöitä ja kummajaisia. Lisäksi Gustaven seikkailun visualisointiin on epäilemättä vaikuttanut kuvien saatavuus: jos Doré ei ole esimerkiksi piirtänyt kuvaa taistelusta Don Quijoten ja Pantagruelin välillä, sen valitseminen uuden romaanin kuvitukseksi on luonnollisesti mahdotonta. On myös huomionarvoista, että vaikka Gustave Doré on uransa aikana kuvittanut monia satuja, Moers on valinnut romaaninsa kuvat nimenomaan korkeakirjallisuuden klassikoihin kuuluvista aikuiselle lukijakunnalle suunnatuista teoksista. Ranskalaistaiteilijan laaja repertuaari ulottuu aina Raamatun vakavuudesta Poen melankoliaan ja Rabelaisin huumoriin, ja kuvien valinnan taustasyynä lienee jännite, joka syntyy julman ja groteskin kuvamaailman sekoittamisesta humoristiseen fantasiaromaaniin.

Jotkin Moersin romaanin kuvista ovat rauhallisia, sopusoinnussa tekstin kanssa ja lähes täysin vailla ironiaa ja ristiriitoja. Kun kuvat esittävät vuorotellen avainkohtia ja vähemmän keskeisiä asioita, tarina etenee kohti kliimaksia lukijan kiinnostuksen vuorotellen vahvistuessa ja herpaantuessa (Nodelman 1988, 269–270). Myös Moersin teosta leimaa aktiivisia ja passiivisempia kuvia yhdistelevä rytmi, sillä osa romaanin kuvista esittää suvantokohtia, joita ei tarinan etenemisen kannalta olisi välttämätöntä kuvittaa. Näissä kuvissa Gustave nähdään ratsastamassa idyllisissä maisemissa ensin aarnikotkalla, sitten uskollisen ratsunsa selässä, Kuoleman saattue lipumassa avaruuden halki, viikatemiehen asuinsija kuun pinnalla sekä pilven takaa esiin pyrkivä auringonnousu (kuva 13). Valikointiin on tuskin syynä valmiin materiaalin puute, sillä Gustave Doré on uransa aikana kuvittanut lukuisia aktiivisia taistelukohtauksia. Syy rauhallisempien kuvien valintaan lieenee juuri tarinan tasapainottaminen ja lukijan mielenkiinnon ylläpitäminen. Lisäksi seesteisiä kuvia käytetään miljöön kuvailemisen keinona, jolloin kaikkea ei tarvitse pukea sanoiksi. Vaikka teksti kuvailee piirroksissa esiintyviä maisemia, kuva visualisoi miljöön tarkasti pienintä piirtoa myöten. Myös henkilöahmot, kuten Kuolema ja tämän sisar sekä lukuisat muut Gustaven matkallaan kohtaamat hirviöt ja auttajat saavat sanallisen muotonsa lisäksi visuaalisen ilmeen, ja kuvien avulla määritetään paitsi tarinan henkilöihin liittyviä mielikuvia myös lukijan asennoitumista hahmoja kohtaan.

Kaikkea kuvien tarjoamaa informaatiota ei voi nähdä yhdellä silmäyksellä, sillä Gustave Dorén mustavalkopiirrookset ovat hyvin pikkutarkkoja. Moersin romaanin lukija on samalla katsoja, joka joutuu tekstin lukemisen lisäksi pysähtymään kuvien äärellä ja käyttämään aikaa visuaalisen informaation tarkasteluun. Ranskalaistaiteilijan kuvitustuotanto on suunnaton, piirrosten aihevalikoima monipuolinen ja yksityiskohtien ryöppy valtava (Moers 2001, 10–11). Vaikka Dorén liioitteleva piirrosjälki lähentelee joskus jopa paatosta, yksityiskohtia kuvaillaan myös romaanin tekstissä runsain sanankääntein (Moers 2011, 10; ks. myös Altgeld 2008, 53). Moersin romaanin kuvissa on niin paljon katsottavaa, että teoksen lukija kiinnittää väistämättä huomiota myös siihen, mitä teksti ei erikseen kerro: jättiläiskrokotiilin lammikko kuhisee muitakin kammutuksia (kuva 7), ja metsässä näkyy enemmän kummituksia kuin tarinassa mainitaan (kuva 8). Teksti nostaa tulkinnan keskiöön tiettyjä visuaalisia piirteitä, mutta lukija voi halutessaan tutkia montaa muitakin seikkaa. Teksti ei kahlitse kuvia, vaan antaa niille mahdollisuuden luoda omia merkityksiä. Kuvat alkavat elää omaa elämäänsä, ja houkuttelevat itsenäiseen ja tekstistä riippumattomaan tarkasteluun.

Jotkin *Wilde Reise durch die Nacht* -romaanin kuvista jo alun perin ilmestyneet samassa teoksessa. Moers on kuitenkin asettanut piirroksat osaksi suurempaa kokonaisuutta ja rakentanut tekstin avulla vuoropuhelua niiden välille. Gustaven seikkailua suunnitellessaan saksalaiskirjailija valitsi omien sanojensa mukaan lähtökohdiksi sellaisia kuvia, jotka olivat tehneet häneen henkilökohtaisesti suuren vaikutuksen ja joilla eri ilmestymisajoista ja -teoksista huolimatta näyttäisi olevan jotain yhteistä (Moers 2001, 1). Valmiiseen romaaniin päätyneitä kuvia yhdistää niiden hämmästyttävä tarkkuus ja huolellisuus, yksityiskohtien runsaus, vahva tilan tuntu sekä valon ja varjon synnyttämä dramaattinen efekti (mts. 6). Kuvat ovat yhteydessä toisiinsa myös tekstin ohi ja luovat keskenään tarinalle vielä yhden merkityskerroksen, sillä piirrosten samankaltaisuudesta johtuen lukija suhteuttaa niitä väkisin toisiinsa etsien ja löytäen niiden väliltä uusia, alkuperäiskonteksteista irrallisia yhteyksiä. Vaikka yhdessä kuvassa ratsastaa Don Quijote ja toisessa Raivoisa Roland, Moersin romaanin kontekstissa kaksi sankaria nivoutuvat lukijan mielessä vain yhdeksi: 12-vuotiaaksi Gustaveksi, jolla on edessään hurja matka yön halki.

2.2 Kuvat miljöön rakentajina

Wilde Reise durch die Nacht -romaanin ensimmäinen kuva on tummasävyinen piirros purjelaivasta myrskyävällä merellä (kuva 1). Kuvan lintuperspektiivi asettaa lukijan kaikkitietävän kertojan asemaan, ja vaikka ketään ei näy, tekstistä käy ilmi, että kertomuksen alkaessa ollaan laivan kannella. Teksti paljastaa myös, että kuvan vanhanaikaisen purjelaivan nimi on *Aventure*, seikkailu. Jo romaanin ensisivut yhdistävät sen merikirjallisuuteen ja englantilaiseen romantiikan ajan kirjailijaan Samuel Taylor Coleridgeen, (Altgeld 2008, 16), ja kuvassa hahmoteltu synkkä ja myrskyinen yö ja vaarallisesti kovassa aallokossa heittelevä alus liittyvät miljöön fantastisen seikkailukertomuksen genreen. Valitessaan tietynlaisen miljöön kuvittaja asettaa kertomuksen historialliseen, sosiaaliseen ja kirjalliseen kontekstiin, ja kuvat vahvistavat usein lukijan ennakko-odotuksia siitä, millaiseen genreen tarina sijoittuu (Nikolajeva & Scott 2001, 61; 75).

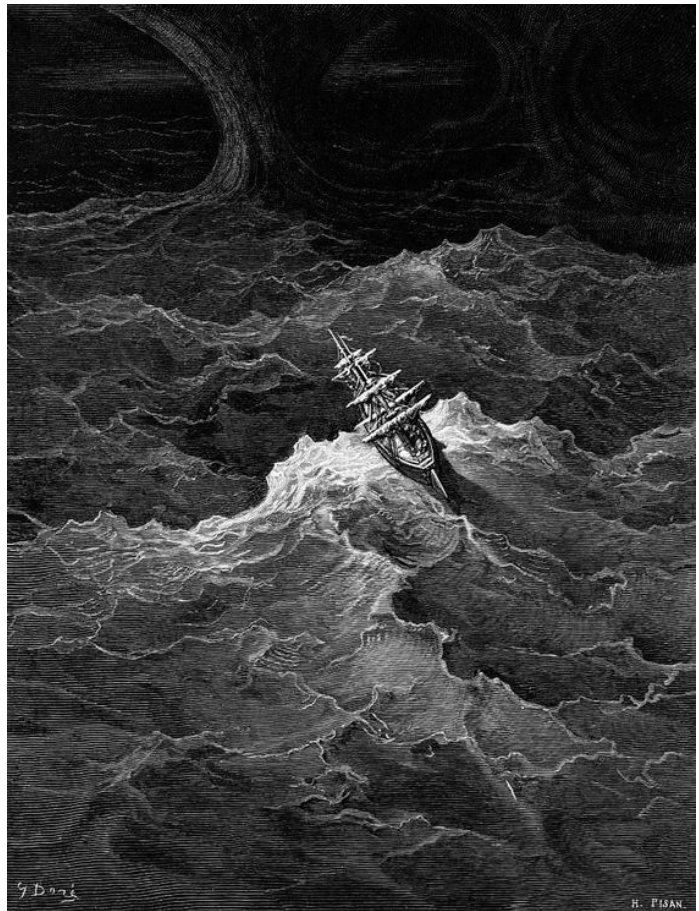
Nodelmanin (1988, vii) mukaan kuvakirjatutkimuksessa on tärkeää huomata taideteosten ja kuvakirjojen kuvien ero, sillä kuvakirjojen tekstin lomassa ei ole

kuvia vain esteettisen nautinnon vuoksi, vaan niiden ensisijainen rooli on auttaa tarinan kertomisessa. Myös Mikkonen (2005, 74) argumentoi, että kuvakirjoissa yleensä sekä kuva että sana vievät tarinaa eteenpäin. Juonen kuljettamisen lisäksi Moers on antanut kuvittajan auttaa tarinan miljöön visualisoinnissa ja kuvailee kertomuksensa

tapahtumapaikkoja nojautuen Gustave Dorén piirustusten luomaan fantasiamaailmaan. Kun kuvien valmiiksi rakentama todellisuus välittyy lukijalle, muuttuu se mielikuva, jonka tämä on ehtinyt tekstiä lukiessaan mielessään muodostaa. Tekstin

kuvittaminen voi siis olla myös rajoite, joka pakottaa lukijan mielikuvituksen tiettyyn suuntaan. Lukijan täytyy itse päätellä, miksi tietyt tekstin konventiot on valittu hänen huomionsa kohteeksi (Iser 1978, 69).

Joissakin tilanteissa kuva voi kuitenkin kertoa enemmän kuin tuhat sanaa. Kuvitus saattaa paljastaa lukijalle yhdellä silmäyksellä miltä päähenkilö näyttää, kun saman informaation välittäminen sanallisesti johtaisi pitkään listaan sankarin ulkoisista ominaisuuksista (Nodelman 1988, 205–206). *Wilde Reise durch die Nacht* -romaanin kuvitus välittää lukijalle paljon visuaalista informaatiota asioista, joihin teksti vain viittaa: kun tekstissä mainitaan ”ein häßlicher Zwerg, der auf einem noch häßlicheren Schwein ritt”¹⁹ (WR, 82), voi lukija seuraavan sivun kuvaa (kuva 9) katsoessaan myös omin silmin todeta kääpiön ja tämän ratsun rumuuden. Miljöön ja henkilöhahmojen visuaalisen kuvailun mahdollisuudet ovat loputtomat (Nikolajeva & Scott 2001, 62), ja kuvat voivat



Kuva 1
Samuel Taylor Coleridge:
The Rime of the Ancient Mariner
(WR, 9)

¹⁹ ”ruma kääpiö, joka ratsasti vielä rumemman sian selässä” (*Hurja matka halki yön*, 70)



Kuva 2
François Rabelais:
La vie de Gargantua et de Pantagruel
(WR, 147)



Kuva 3

huomaamattomasti välittää paljon sellaistaakin tietoa, jota teksti ei edes mainitse. Kuvien avulla on myös helppo visualisoida asioita, joiden nimeä lukija ei tiedä (Nodelman 1988, 206), tai esimerkiksi hahmoja, joita ei oikeasti ole olemassa, ja joiden ulkonäköä on mahdotonta kuvitella niiden nimen perusteella.²⁰ Piirros siasta (kuva 2), joka on ”größer als jeder Drache, mit den Vorderklauen einer Echse, den Hinterbeinen einer Ziege, dem Schwanz einer Schlange und den Schwingen eines Adlers”²¹ (WR, 145), antaa katsojalle välittömästi visuaalisen

käsityksen kirjailijan tai kuvittajan tarkoitteesta. Hyödyntämällä alun perin toisia teoksia varten laadittuja kuvituksia Moers lisäksi nimeää romaaninsa kuvissa esiintyvät objektit ja niiden ominaisuudet uudelleen.

Kuvilla voi kerronnallisen tai miljöötä esittelevien funktioiden lisäksi olla rooli myös ainoastaan koristeina (ks. myös Nikolajeva & Scott 2001, 16). Moersin romaanin kuvat voidaan jaotella selkeästi kahteen kategoriaan: kertomukseen liittyvät koko sivun kokoiset kuvat, joita on 21, sekä toistuvat, koristeena käytettävät pienet kuvat, joilla merkitään lukujen sekä koko teoksen loppua

²⁰ esim. Tove Janssonin muumit (Nikolajeva & Scott 2001, 96)

²¹ ”suurempi kuin yksikään lohikäärme, sillä oli liskon etujalat, vuohipukin takajalat, käärmeen pyrstö ja kotkan siivet” (*Hurja matka halki yön*, 123)

(kuva 3). Vaikka romaanin suuret kuvat auttavat tarinan kertomisessa, niillä on myös esteettistä arvoa (Hillenbach 2011, 80). Altgeld (2008, 53) huomauttaakin tarkkanäköisesti, että vaikka Dorén kuvat on alun perin tarkoitettu kuvittamaan tiettyjen teosten juonta, niitä voidaan tarkastella myös yksittäisinä taideteoksina. *Wilde Reise durch die Nacht* -romaanin kuvien asettelu tulee niiden roolia itsenäisinä teoksina, sillä ne on painettu taidekirjojen tapaan erillisille sivuille, joiden takasivu on tyhjä. Tämän analyysin kohteena olevan kirjan kuvituspaperilla ja kirjoituspaperilla ei ole samanlaista laatueroa kuin esimerkiksi valokuvakirjoissa, joten erikoiseen sijoitteluun on oltava jokin muu syy.²² Moersin (2001, 3) mukaan Dorén piirroksista painetaan nykyään yhä useammin vain pienennettyjä, huonolaatuisia kopioita, ja sen vuoksi saksalaiskirjailija on kenties halunnut romaanissaan palauttaa piirroksille niille kuuluvan arvon ja aseman.

2.3 Kuvat fokalisaation välineinä

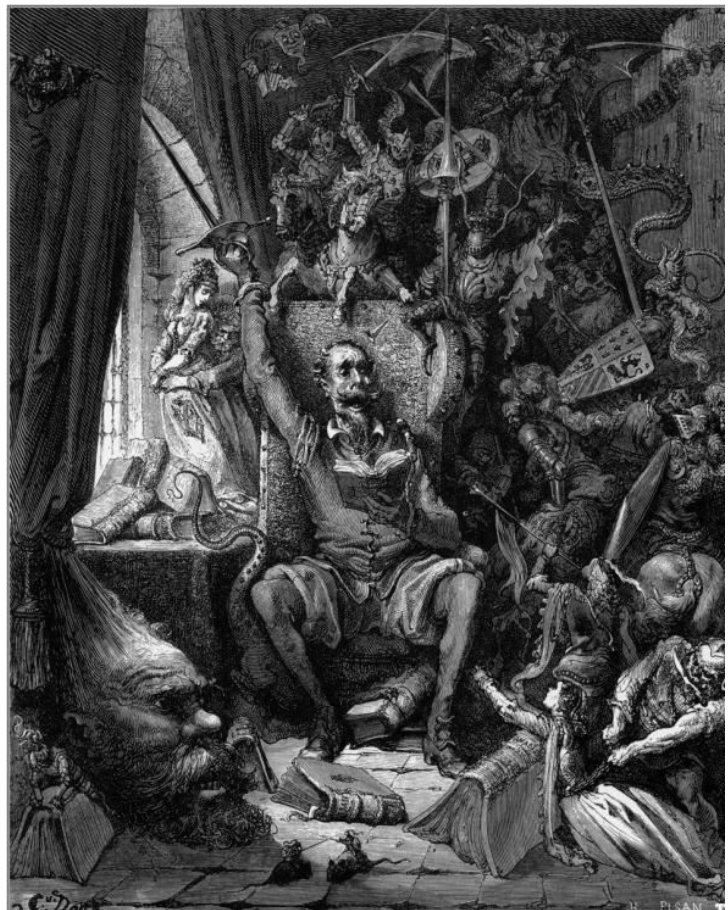
Narratologiassa termiä *fokalisaatio* käytetään erottamaan kertojan, henkilöhahmon ja sisäistekijän näkökulmia toisistaan (Nikolajeva & Scott 2001, 117). *Wilde Reise durch die Nacht* -romaanin kertoja on kaikkietävä, ja Gustaven ajatuksia ja tuntemuksia kuvailee ulkoinen havainnoitsija. Romaanin kuvat sen sijaan välittävät lukijalle kaksi eri näkökulmaa, sekä kertojan että päähenkilön. Hieman yli puolet kuvista esitetty ulkopuolisen tarkkailijan perspektiivistä, sillä niissä Gustave esiintyy itse (tämän tutkielman kuvat 1, 4, 5, 7, 8, 9 10, 12 ja 15). Välillä kuvat taas esittävät tarinan maailman Gustaven silmien lävitse katsottuna, jolloin kuvassa näkyy vain se, mitä tarinan sankari itsekin näkee (tämän tutkielman kuvat 2, 6, 11, 13, ja 14). Vaikka kuvakirjojen kerronta olisi minämuotoista, on tavallista, että päähenkilö näkyy kuvissa myös itse (Nodelman 1991, 3). Moersin romaanissa tilanne on päinvastainen, sillä vaikka tarinan kertoja on kaikkietävä, kuvia katsotaan usein myös suoraan päähenkilön perspektiivistä. Kahdenlaisen fokalisaation käyttäminen samassa teoksessa saattaa hämmentää lukijaa, mutta toisaalta vaihtuva kuvakulma saa aikaan sen, että samalla kun säilytetään objektiivinen välimatka, lukijaa kannustetaan identifioitumaan päähenkilön kanssa (mts. 3–4).

²² Suomentetussa romaanissa *Hurja matka halki yön* sivuja ei ole jätetty tyhjiksi.

Kuvituskuvat vaikuttavat siihen, millaisena lukija näkee tarinan päähenkilön. Katsojan asema ja tarkkailupiste on rakennettu kuvaan rajauksen avulla, ja katsomme kuvaa aina kirjailijan ja kuvittajan valmiiksi määrittelemästä postioista (Nikolajeva & Scott 2001, 117; Mikkonen 2005, 188). *Wilde Reise durch die Nacht* asettaa Gustaven kirjallisuushistorian sankareiden kuten Miguel de Cervantesin Don Quijoten ja Ludovico Arioston Raivoisan Rolandin sekä kerran jopa Ernest L'Épinen naispuolisen sankarittaren Mitainen rooliin (kuva 10). Romaanin teksti yhdistää eri lähdeteosten päähenkilöt yhden nimen alle, ja lukija tunnistaa Gustaven piirroshahmojen vaihtelevasta ulkonäöstä, koosta, vaatetuksesta ja sukupuolesta riippumatta.

Vaikka Gustave on Moersin romaanin sankari, teoksen kuvat esittävät hänet useimmiten takaapäin, kasvottomana tarkkailijana tai vain varjomaisena silhuettina. Lähes jokaisessa kuvassa nuorukaisen kasvoja peittää kypärä. Kun päähenkilö kuvataan takaapäin, lukijan huomio kiinnittyy useimmiten hahmon sijasta siihen, mitä tämä näkee (Nodelman 1991, 24–25).

Kuvien tarjoama näkökulma muuttaa tarinan fokalisaatiota, ja pakottaa Gustaven omissa seikkailuissaan aktiivisen toimijan sijasta yleensä kirjan lukijalle varattuun passiiviseen sivustakatsojan rooliin. Kuolema ja tämän sisar Dementia, amatsonineidot ja uniprinsessa sen sijaan katsovat kuvistaan haastavasti suoraan kohti lukijaa. Kuvasta ulos tuijottava hahmo on kutsu katsojan katseelle, ja kuva ehdottaa itseään katsottavan jostakin tietystä pisteestä (Mikkonen 2005, 189). Suora katse on



Kuva 4
Miguel de Cervantes:
Don Quijote de la Mancha
(WR, 173)

tungetteleva (Nikolajeva & Scott 2001, 119), ja se saa lukijan siirtymään tarkkailijan asemasta osaksi tarinaa.

Kuvassa 4 Gustave kuvataan poikkeuksellisesti suoraan edestäpäin. Piirros ilmestyi alun perin Cervantesin *Don Quijote* -romaanissa, jonka ensimmäisessä kuvassa Don istuu hajareisin nojatuolissaan villin mielikuvituksensa loittimat hahmot ympärillään (Davidson 2008, 380). Don Quijoten seikkailut ovat vasta alkamassa, mutta Moersin tarinan kontekstissa kuvassa kiivaasti elektivä Gustave on elämänsä ehtoopuolella. Kuvassa



Kuva 5
John Milton:
Paradise Lost
(WR, 207)

4 valo lankeaa vasemmalta, ja ohjaa katsojan huomion sankarin jaloissa lepäävään paksuun kirjaan. Gustavea ja 400 vuotta aiemmin seikkaillutta mielevää hidalgoa yhdistää mielikuvituksen ruokkiminen lukemalla. Kirjoistaan inspiroituneena kumpikin sankari lähtee unenomaiselle matkalle ja kohtaa retkillään sekä uskollisen apurin että ensirakkauden. Asettamalla päähenkilönsä Don Quijoten saappaisiin Moers yhdistää romaaninsa Cervantesin ritariseikkailuun, ja saa lukijan vertailemaan Gustavea espanjalaiseen antisankariin. Sen sijaan kuvassa 5 Gustave vertautuu itse paholaiseen, sillä alkuperäisessä esiintymisyhteydessään kuva esittää taivaasta karkotettua Luciferia. Moers luo kuvitusvalinnoillaan mielleyhtymiä päähenkilönsä ja kirjallisuushistorian tunnettujen hahmojen välille, mutta viime kädessä on lukijan oman tulkinnan varassa, onko maata kohti putoava Gustave paholaisen ilmentymä vai kenties taivaan lahja kuvataiteelle.

Lastenkirjojen kertoja pyrkii usein olemaan opettavainen ja ystävällinen aikuinen tarinoitsija, joka asettaa itsensä oletetun lapsilukijan yläpuolelle (Chambers

1980, 256). Toisaalta lastenkirjoille on ominaista myös (lapsi)päähenkilön näkökulman hyödyntäminen ja lapsenomaisen sisäistekijän luominen lukijan samaistumisen kohteeksi (mts. 258–259). Moersin romaanissa hyödynnetään molempia tekniikoita, sillä kuten kuvien, myös tekstin näkökulma vaihtelee. Lastenkirjojen fokalisaatiolle on tyypillistä kaksijakoisuus: tapahtumia tarkastellaan lapsipäähenkilön reaktioiden kautta, mutta lisäksi niissä on esillä ulkopuolisen kertojan näkökulma (Nodelman 2008, 20). Myös Moersin romaanin kertoja tietää usein tarinan sankaria enemmän. Gustaven ajatuksia, tuntemuksista ja teoista kerrotaan kolmannessa persoonassa: ”Gustave war erstaut”²³ (WR, 58); ”Gustaves Hertz zerbrach”²⁴ (WR, 49); ”Gustave versuchte logisch zu argumentieren”²⁵ (WR, 70). Kun Gustave uppoaa neidonpelastusoperaationsa päätteeksi



Kuva 6
Edgar Allan Poe:
The Raven
(WR, 45)

kuohuvan merenpinnan alle, hän julistaa olevansa väsynyt ja haluavansa vain nukkua. Romaanin kertojaääni sen sijaan tietää, että kyse on vakavammasta asiasta: ”gleich würden sich seine Augen für immer schließen”²⁶ (WR, 39–40). Kuten myös Nodelman (2008, 22; 24) argumentoi, kertojaääni tuo tarinaan aikuisen perspektiiviä ja jopa kriittisiä sävyjä, sillä se saattaa vihjata näkevänsä ja tietävänsä enemmän kuin kertomuksen päähenkilö.

Kuvan keinot johdatella katsojaa katsomaan sitä tietyssä järjestyksessä ovat rajalliset (Mikkonen 2005,

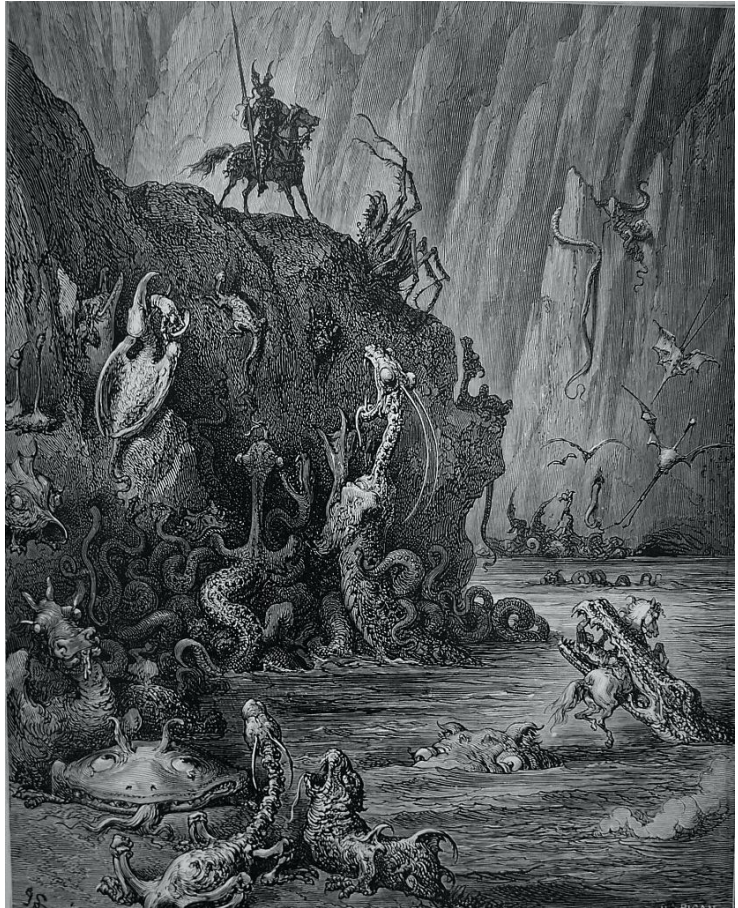
²³ ”Gustave hämmästeli” (*Hurja matka halki yön*, 47)

²⁴ ”Gustaven sydän särkyi” (*Hurja matka halki yön*, 41)

²⁵ ”Gustave yritti keksiä loogisia perusteluja” (*Hurja matka halki yön*, 58)

²⁶ ”silmit, jotka pian sulkeutuisivat iäksi” (*Hurja matka halki yön*, 35)

191). Koska kuvat antavat aina enemmän informaatiota kuin on tarpeen, teksti auttaa lukijaa fokusoimaan siihen, mikä on tärkeää ja olennaista (Nodelman 1988, 212). Joissakin tapauksissa *Wilde Reise durch die Nacht* -romaanin teksti ohjaa lukijaa katsomaan kuvaa tietyllä tavalla. Kun Gustave hallusinoi hukkumiskuoleman partaalla, hän näkee Kuoleman sisaren Dementian kurkistelemassa suuren oven takana (kuva 6).



Kuva 7
Miguel de Cervantes:
Don Quijote de la Mancha
(WR, 137)

Oven taakse kätkeytyvä neito on keskellä kuvaa ja valikoituu myös valon ja varjon sommittelun ansiosta katsojan huomion kohteeksi. Hetken kuluttua Gustave huomaa muutakin: ”Und dann sah er beinernen Schädel des Todes hinter Dementia, er ging über ihrem geflochtenen Haar auf wie ein bleicher Mond”²⁷ (WR, 44). Vaikka tarkkasilmäinen lukija saattoi huomata tumman, uhkaavan hahmon jo ensi kertaa kuvaa katsoessaan, Kuolema tulee näkyväksi viimeistään silloin, kun se poimitaan verbaalisesti erityishuomion kohteeksi. Katsoessaan kuvaa 7 lukija näkee järven, jonka poukamissa ja rannoilla vilisee toinen toistaan hirvittävämpiä otuksia. Pian tekstistä käy ilmi, että juonen kannalta olennaisin kummajainen on kuvassa alaoikealla näkyvä, hevosta leuoissaan retuuttava krokotiili. Vaikka krokotiili ei ole kuvan keskiössä, lukija tietää kiinnittää huomionsa siihen, koska se on nostettu kertomuksessa merkittävään asemaan. Teksti ohjaa lukijan katsetta ja tapaa tulkita kuvia, mutta myös kuvat muokkaavat lukuprosessin aikana lukijan käsitystä tarinasta. Kaksinkertainen fokalisaatio ei rajoita lukijan

²⁷ ”Mutta sitten Gustave huomasi Dementian takana kuoleman luisuvan kallon, se nousi tytön hiuskruunun takaa kuin kalpea kuu.” (*Hurja matka halki yön*, 38)

huomiota, vaan antaa tämän itse valita, miten suhteet ikonotekstin eri osien välillä tulisi tulkita (Horstkotte 2005, 41).

Tässä luvussa olen osoittanut, että Moers on valikoinut romaaninsa kuvitukseksi sekä rauhallisia että toiminnantäyteisiä kuvia, joiden tehtävä on tasapainottaa toisiaan. Dorén piirrokset ovat ilmestyneet jo kertaalleen osana muita teoksia, mutta *Wilde Reise durch die Nacht* -romaanin yhdistää ne osaksi uutta kokonaisuutta. Kuvat kertovat teoksen fantasiamiljööstä sekä esittävät visuaalisesti tarinan maailmassa esiintyviä hahmoja ja otuksia. Tarkastelin myös sitä, miten tekstin kertojarakenteen lisäksi myös kuvat ja niiden avaama näkymä vaikuttavat koko kertomuksen fokalisaatioon ja siihen, näemmekö tarinan maailman ylhäältäpäin täysin ulkopuolisen kertojan silmin, onko kertoja läsnä fyysisenä tarkkailijana, vai pääsemmekö tarkastelemaan tapahtumia niiden keskiöstä käsin päähenkilön avulla. Kertojaääni saa lukijan kiinnittämään huomionsa tiettyihin tarinan yksityiskohtiin, mutta myös kuvat rajaavat ja kohdistavat katsojan katsetta. Vaikka kuvan näkökulma ei muutu, teksti voi muokata lukijan asennetta kuvaa kohtaan; toisaalta myös kuvat saattavat muokata kertomuksen sävyä ja lukijan mielipidettä tarinan henkilöistä (ks. myös Nodelman 1988, 206). Tutkielman seuraavassa luvussa analysoin tarkemmin *Wilde Reise durch die Nacht* -romaanin kuvan ja sanan suhteesta aiheutuvia monimerkityksellisyyksiä ja ristiriitoja.

3. Kuvan ja sanan suhde

”Kuvakirjan lukija ei oleta, että kuvalla ja sanalla olisi sama tehtävä, mutta hän ei myöskään kuvittele, että ne voisivat toimia ilman toisiaan”, Mikkonen (2005, 39) kuvailee verbaalisten ja visuaalisten elementtien vuoropuhelua. Kuvitettujen kirjojen kuvilla on usein tekstiä tukeva ja selittävä merkitys, mutta verbaalisten ja visuaalisten elementtien suhde voi olla myös hierarkkinen, jolloin toisilla on enemmän valtaa kertomuksesta syntyviin tulkintoihin kuin toisilla. Vaikka sekä kuvat että teksti voivat kannatella teoksen juonta, ne saattavat myös olla törmäyskurssilla keskenään (Nikolajeva & Scott, 12). Kuvat ja teksti eivät vain toista samaa tietoa kahdessa muodossa, sillä kuvakirjassa on aina kolme eri tarinaa: sanojen kertoma, kuvien kertoma sekä niiden yhdistelmästä ja vastakkainasettelusta syntyvä (Nodelman 1991, 2). Kun Gustave Doré 1800-luvulla toteutti toimeksiantojaan, hän toi kuvituksissaan ahkerasti esiin omia

näkemyksiään tekstien tarjoamista juonenkäänteistä ja miljöistä (Moers 2001, 2). Myös *Wilde Reise durch die Nacht* -romaanin kuvitus antaa lukijalle säännöllisesti mahdollisuuden tehdä tapahtumista teoksen tekstistä poikkeavia tulkintoja.

Tämän luvun ensimmäisessä alaluvussa tarkastelen kuvan ja sanan yhteistyön muotoja ja ristiriitoja. Moersin romaanin kuvat ja teksti kulkevat pääsääntöisesti käsi kädessä, ja kuvien tapahtumat vastaavat tekstin kuvailua. Kuvan ja sanan suhde on pitkälti lukijan tajunnassa syntyvän tulkintaprosessin tulos (Mikkonen 2005, 56), jossa lukijan omilla kompetensseilla ja tulkintakyvyllä on keskeinen rooli. Jos kuvakirjasta katsoo pelkästään kuvia tai lukee ainoastaan tekstin, ei useinkaan näe koko totuutta (Nodelman 1988, 195–197). Sanojen ja kuvien jälkeensä jättämät aukot voidaan täydentää tulkitsemalla laajempaa viitekehitystä, esimerkiksi kertomusta kokonaisuutena (Mikkonen 2005, 56). Teksti muuttaa kuvien merkitystä pelkkinä kuvina antamalla niille kontekstin, ja kuvat taas muodostavat tekstin kanssa kokonaisuuden antamalla verbaaliselle informaatiolle uusia näkökulmia.

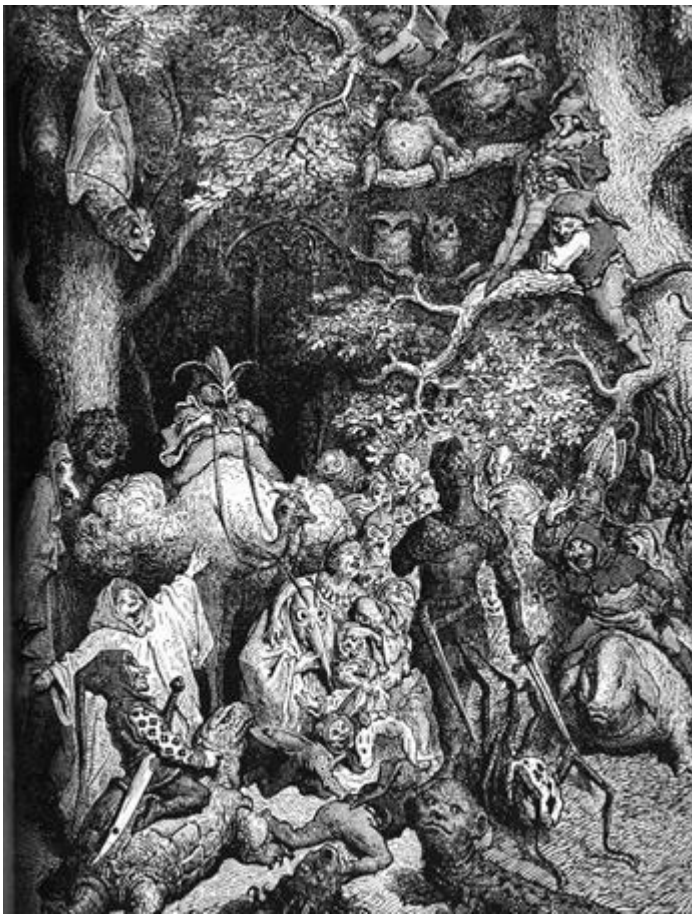
Toisessa alaluvussa pohdin Moersin romaanin soveltuvuutta eri-ikäiselle lukijakunnalle. Romaanin teemat ovat paikoin synkkiä, eivätkä väkivalta ja kuolema ole vieraita aihepiirejä. Kahdelle yleisölle kirjoittamisella on pitkät perinteet, sillä kansansadut ovat kautta aikojen tarjonneet moraalisen opetuksen lapsille, mutta toimineet samalla viihteenä ja huumorin lähteenä aikuisille (Tatar 1987, 22). Tänä päivänä yhteiskunnan käsitys lapsuudesta ja lastenkirjallisuudesta on kuitenkin muuttunut (Shavit 1986, 3). Monet lastenkirjailijat ja kriitikot ovat joutuneet huomaamaan, että nykypäivän lapset ovat tottuneita samoihin kulttuurin ja mainonnan vaikutuksiin kuin aikuiset, eikä heidän kompetenssejaan ymmärtää kirjallisuutta ja viestintää tulisi vähätellä (Beckett 2009, 270).

3.1 Kuvan ja tekstin vastaavuus

Kirjojen kuvittamista voidaan pitää tekstin uudelleenkirjoittamisena ja valikoivana luentana, sillä kuvat saattavat esimerkiksi täydentää verbaalisen informaation jättämiä aukkoja (Mikkonen 2005, 39). Jos kuvat ja teksti täyttävät toistensa aukot kokonaan, lukijan mielikuvitukselle ei jää tilaa (Nikolajeva & Scott 2006, 17). Kuvan ja sanan on löydettävä keskinäinen tasapaino, mutta jättää samalla tilaa lukijan tulkinnalle. *Wilde*

Reise durch die Nacht-romaanissa tekstillä on hallitseva rooli, sillä vaikka kuvat saattavat antaa tietoa uusista tapahtumista samanaikaisesti tekstin kanssa, kuvaa ei koskaan nähdä ennen kuin sama informaatio on ensin välitetty verbaalisesti. Kuvat eivät vain paikkaa tekstin aukkoja, vaan niiden tarkoitus on myös tarjota lukijalle vaihtoehtoisia merkityksiä.

Ensisilmäyksellä Moersin romaanin kuvat näyttävät seurailevan tekstin antamaa käsitystä miljööstä ja tapahtumista. Kirjailija kuvailee Dorén piirroksia hyvin yksityiskohtaisesti, kuten esimerkiksi kuvan 8 kohdalla: ”ein fledermausartiges Geschöpf mit einem beinahe menschlichen Antlitz hing kopfüber von einem Ast”²⁸ (WR, 81); ”ein Gnom mit einem Kindergesicht [...] breitete lachend die Arme aus”²⁹ (WR, 82); ”ein



Kuva 8
Ludovico Ariosto:
Orlando Furioso
(WR, 83)

spinnenähnliches Geschöpf von der Größe eines Brotlaibs hatte sich von hinten an Gustave herangeschlichen und kratzte mit seinen Vorderbeinen aufdringlich an dessen Rücken”³⁰ (WR, 85).

Visuaalinen ja verbaalinen informaatio vastaavat toisiaan, sillä kuvassa Gustaven keskustelukumppaneina nähdään puusta roikkuva ihmiskasvoinen lepakko, kätensä levittänyt maahinen ja sankarin taakse ryöminyt hämähäkki. Kuvassa 8 tapahtuu kuitenkin myös paljon sellaista, mitä teksti ei erikseen mainitse.

Lukijan on annettava tarinan ohjata kuvan tulkintaa, ja

²⁸ ”lepakko-olento, jolla oli melkein ihmiskasvot, riippui ylösalaisin oksasta” (*Hurja matka halki yön*, 70)

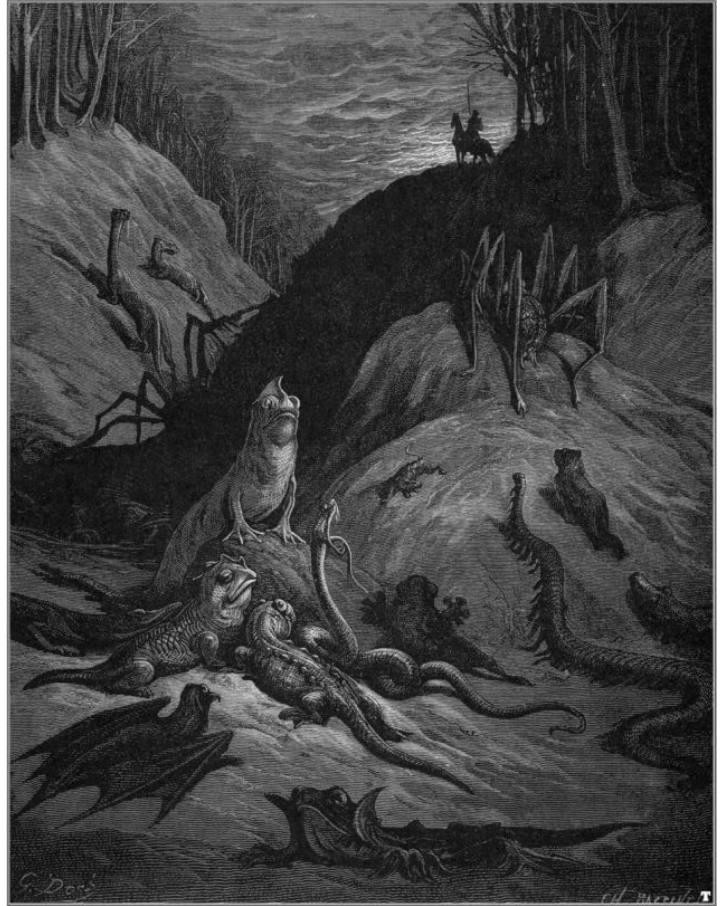
²⁹ ”lapsenkasvoinen peikko [...] levitti nauraan käsivartensa” (*Hurja matka halki yön*, 71)

³⁰ ”Limpun kokoinen hämähäkiolento oli hiipinyt Gustaven taakse ja raapi etujaloillaan pojan haarniskaa.” (*Hurja matka halki yön*, 71)

keskitettävä huomionsa
piirroksen
yksityiskohtaisuudesta
huolimatta vain juonen kannalta
olennaisiin seikkoihin.

Kertomus on
tapahtumien sarja, jolla on alku
ja loppu, mutta kuvallisessa
esityksessä korostuu
ajallisuuden sijaan tilan
hahmotus (Mikkonen 2005,
194). Aikaa on mahdotonta
vangita yhteen kuvaan, mutta
siitä huolimatta liikkeen ja
vauhdin osoittamiseen on
kuvituksen historian aikana
pyritty kehittämään keinoja,³¹
ja esimerkiksi saman aikeaman
kuvien välillä on helppo nähdä
sekä ajallisia että syy-seuraus-

suhteita (Nikolajeva & Scott 2001, 146). Moersin romaanissa tällaista kuvien välistä
ajallista jatkumoa ei pääse syntymään, sillä piirrokset on sijoitettu kauas toisistaan, ja
teksti on niiden välillä jo ehtinyt viedä tapahtumia eteenpäin. Se sijaan kuvan rajojen
sisällä liikettä voi ilmaista esimerkiksi vauhtiviivoilla, sumentamisella tai kuvaamalla
keskeneräistä liikettä (Nikolajeva & Scott 2001, 139–140). Kuvassa 5 siivekkään olennon
tulkitsee helposti syöksyvän kohti maata, sillä oikeasta yläkulmasta loistavat valonsäteet
ovat samassa linjassa putoajan kanssa ja toimivat siten ikään kuin vauhtiviivoina. Suurin
osa katsojista tunnistaa tapahtuman osaksi ajallista järjestystä: jos kuva esittää
esimerkiksi hevosta, jonka kaikki neljä kaviota ovat ilmassa, sen tulkitaan hyppäävän, ei
leijuvan (Schirmmacher 2012, 35–36). Samoin myös Moersin romaanin lukija tulkitsee
todennäköisesti kuvan 2 kesken liikkeen pysähtyneen siivekkään sian lentävän, ei
putoavan. Kausaalisuuden ja temporaalisuuden osoittaminen kuvin on sen sijaan



Kuva 9
Ludovico Ariosto:
Orlando Furioso
(WR, 97)

³¹ ks. esim. Nikolajeva & Scott 2001, 139–172



Kuva 10
Ernest L'Épine:
La Légende du Croque-Mitaine
(WR, 103)

haasteellista, ja useimmiten ajan kulumisen ja kuvien ajallisen yhteyden esittämiseen tarvitaan tekstin apua (Nikolajeva & Scott 2001, 139). Kuvassa 8 sekä lepakko-olennon riippuminen, peikon elehdintä että hämähäkin hiipiminen näyttävät tapahtuvan samanaikaisesti, ja toimintojen järjestys käy ilmi vasta tekstistä. Juonellisen tarinan kertojina visuaaliset elementit häviävät verbaalisille. Dorén piirrokset ovat jähmettyneitä tuokiokuvia, ja vasta teksti kykenee antamaan kuvan tapahtumille ajallisen ulottuvuuden.

Joskus Moersin romaanin kuva kertoo enemmän kuin teksti, joissakin tapauksissa teksti enemmän kuin kuva. Jos visuaaliset ja verbaaliset elementit tarjoavat lukijalle eri määrän tietoa, tuloksena voi olla ristiriita. Kuva 9 on esimerkki tapauksesta, jossa kuva ei rajaudu eikä rajoitu päähenkilön perspektiiviin. Lukija näkee enemmän kuin Gustave, joka tekstin perusteella panee merkille vain ”zahlreiche seltsame Schatten [...] bei dem schwindenden Licht konnte er aber unmöglich ausmachen, was es war”³² (WR, 100). Kaiken näkevän kertojan näkökulmasta samaa laaksoa tarkasteleva lukija sen sijaan huomioi Gustaven silhuetin kuvan yläreunassa, mutta pystyy varjojen lisäksi erottamaan kumpareiden keskeltä esiin ryömivät hirviöt. Kuvan ja tekstin kuvailema näkymä on sama, mutta tapahtumien fokalisaatio on erilainen.

Useammin teksti kuitenkin kertoo kuvia enemmän, kuten on laita esimerkiksi kuvan 1 kohdalla. Piirros näyttää aluksi olevan tasapainoisessa suhteessa

³² ”lukuisia omituisia varjoja [...] heikossa valossa hän ei kuitenkaan saanut selville mitä ne olivat” (Hurja matka halki yön, 84)

tekstin kanssa, sillä verbaalinen ja visuaalinen tekevät yhteistyötä luodessaan tarinalle tunnelmaa. Ironinen ristiriita syntyy, kun Gustave rikkoo fantasiamiljöön asettamat odotukset unohtamalla, kummalla puolen keulaa on tyyrpuuri ja antautumalla hengenvaarallisen myrskyn keskellä pohdintaan kansainvälisen tornadotietopankin kartuttamisesta. Verbaalinen päihittää visuaalisen myös kuvan 10 kohdalla, sillä vaikka siinä esiintyvä hirviö vaikuttaa ulkomuotonsa perusteella pelottavalta ja vaaralliselta, tarina paljastaa, että kyseessä on ”ein zivilisiertes Ungeheuer”³³ (WR, 105) joka on ”nur durchschnittlich schrecklich”³⁴ (WR, 109). Teksti murentaa kuvien ylläpitämää vaikutelmaa perinteisestä seikkailukertomuksesta ja pyrkii toimimaan tuttujen konventioiden vastaisesti.



Kuvan 11 ja sitä kuvailevan tekstin yhteistyö näyttää aluksi olevan saumatonta, ja piirrosta eritellään romaanissa tarkasti aina kaatuneita mastoja ja hahmojen ulkonäköä ja asentoa myöten. Kuolema on Dorén piirroksessa kaapuun verhoutunut viikatemies, jonka tyhjät silmäkuopat tuijottavat lukijaa mustan hupun alta.

Kuva 11
Samuel Taylor Coleridge:
The Rime of the Ancient Mariner
(WR, 15)

Tekstissä huputettu luuranko paljastuu kuitenkin lapselliseksi ja menettää arvokkuutensa kinastellessaan sisarensa kanssa ja leveillessään kirjallisuudentuntemuksellaan ja Goethe-sitaateillaan. Moersin laiskistunut Kuolema ei välitä hahmoonsa liitetyistä traditioista, vaan vaatii vaivaa säästääkseen Gustavea tappamaan itse itsensä: ”Ja klar – wer denn

³³ ”hirviö vaikutti sivistyneeltä” (*Hurja matka halki yön*, 88)

³⁴ ”vain keskinkertainen” (*Hurja matka halki yön*, 92)

sonst? Meinst du, *ich* mache das?”³⁵ (WR, 19; ks. myös Altgeld 2008, 21). Kuolema ikääntyy kuolevaisten tapaan, ja vaikka hän on nuorena hoitanut tehtävänsä innokkaasti ja ollut ”Voller Ideen!”³⁶ (WR, 163), nykyään hän on ”Rentner geworden”³⁷ (WR, 164) ja haluaa paradoksaalisesti itsekin päättää päivänsä: ”Der Tod sehnt sich nach dem Tod”³⁸ (WR, 198). Kaiken kaikkiaan Kuolemaan ei suhtauduta pelottavan ylimaallisen voiman tavoin, vaan viikatemiehestä puhutaan kuin kenestä tahansa tuttavasta: ”der *Tod*, der blöde Sack”³⁹ (WR, 186); ”er ist nicht gerade den Typ, mit dem man gerne in Urlaub fahren würde”⁴⁰ (WR, 194). Toisin kuin Dorén piirroksen uhkaava hahmo, tekstin Kuolema on epävarma ja inhimillinen. Parodioimalla Kuoleman hahmoa Moers muotoilee uudelleen kirjallisuuden perinteisiä arkkityyppejä (Altgeld 2008, 21). Romaanin teksti saa lukijan katsomaan Dorén piirroksia uudella tavalla, sillä kuvien kertoma tarina on vain toinen puoli totuudesta.

Koska *Wilde Reise durch die Nacht* ei ole kuvakirja vaan kuvitettu kirja, päävastuu kertomuksen etenemisestä on kuvien sijaan tekstillä. Juonenkäännteitä olisi mahdollista seurata ilman kuviakin, eikä piirrosten puutetta pystyisi havaitsemaan pelkän tekstin perusteella. Moersin romaanin kuvat vaikuttavat kuitenkin suuresti tarinan tulkintaan. Kun kuvat ja sanat asetetaan vuorovaikutukseen keskenään, niiden yhdessä luoma merkitys on enemmän kuin kumpikaan merkkijärjestelmä voisi yksinään saada aikaan. Kuvien ja tekstin välinen jännite ja sitä myötä romaanin ironinen pohjavire katoaisi, kun kuvat eivät olisi kertomassa erilaista tarinaa kuin teksti. Romaanin intertekstuaalisuutta ja intermediaalisuutta olisi vaikeampi havaita, vaikka viitteitä kirjallisuushistorian klassikkoihin löytyy kuvien lisäksi runsaasti myös tekstistä. Koska Gustave Dorén piirrokset toimivat Moersin romaanin pääasiallisena inspiraationa ja kokoavana tekijänä, lieenee selvää, että juuri kuvien ja tekstin monisyinen suhde tekee Moersin romaanista epätavallisen ja mielenkiintoisen teoksen fantasiakirjallisuuden kentällä.

³⁵ ”Sinä tietysti – kuka sitten? Vai *minunko* sinut pitäisi murhata?” (*Hurja matka halki yön*, 16)

³⁶ ”Se pursui aatteita!” (*Hurja matka halki yön*, 138)

³⁷ ”passitettu eläkkeelle” (*Hurja matka halki yön*, 140)

³⁸ ”Kuolema haluaa kuolla.” (*Hurja matka halki yön*, 166)

³⁹ ”*kuolema*, se typerä luusäkki” (*Hurja matka halki yön*, 157)

⁴⁰ ”Vaikka en minä, meinaan, sellaisen tyypin kanssa lomalle lähtisi” (*Hurja matka halki yön*, 163)

3.2 Lapsille vai aikuisille?

Kustantajat, vanhemmat ja opettajat ovat lastenkirjoja kirjoittaessaan, julkaistessaan, arvioidessaan ja ostaessaan ottaneet tehtäväkseen kantaa vastuun siitä, mikä on lapsille soveliaista luettavaa (Nodelman 2008, 4; 207; Shavit 1986, 93). Lastenkirjallisuuden sisäiset genret ovat tyyliltään ja teemoiltaan aikuisten genrejen kaltaisia, mutta niistä on karsittu ja sensuroitu aikuisten mielestä epäsoivia piirteitä, ja esimerkiksi lapsille suunnattujen salapoliisikertomusten maailma on seksitön ja lähes väkivallaton (Nodelman 2008, 129; 132). *Wilde Reise durch die Nacht*-romaanin markkinoidaan usein nuorelle kohdeyleisölle, mutta teoksen lähempi tarkastelu osoittaa sen sisältävän teemoja, joita on perinteisesti pidetty lastenkirjoille epätavallisina. Moers on kuitenkin kritisoinut julkisuudessa vanhempien halua kontrolloida lastensa lukutottumuksia, ja kieltää kirjoittavansa lapsille sopimattomia romaaneja. Viitatessaan vuonna 2003 ilmestyneeseen romaaninsa *Rumo und die Wunder im Dunkeln*⁴¹ saksalaiskirjailija muistuttaa kansansatujen verisistä perinteistä: ”Ich finde das Buch für Kinder sehr geeignet [...] *Rumo* hat nicht mehr Splatter-Qualitäten als jedes durchschnittliche Märchen der Brüder Grimm.”⁴² Myös kirjailija ja sarjakuvapiirtäjä Neil Gaiman puolustelee lastenromaaniaan *Coraline* (2002) samoin sanankääntein: ”There’s nothing in *Coraline* that is as scary or as awful or as nightmarish as what you’ll find in ‘Hansel and Gretel’” (Beckett 2009, 262). Seksi ja väkivalta eivät ole Moersille tabu, eikä hän anna lukijoiden tai kriitikoiden määrittää teostensa teemoja.

Wilde Reise durch die Nacht-romaanissa väkivallan uhka on jatkuvasti läsnä, ja Gustave joutuu pelkäämään syödyksi tulemista, avaruuteen tukehtumista sekä kuusta alas putoamista ja maankamaraan murskaantumista. Kuolema kannustaa useaan otteeseen Gustavea tekemään itsemurhan: ”Du kannst ins Wasser springen und ertrinken. Du kannst dir eins von den Tauen nehmen und dich daran aufhängen.”⁴³ (WR, 19); ”Oder ziehst du es vor, dich am Fockmast anzuknüpfen? Das wäre eine bequeme und für und alle mächtig zeitsparende Alternative.”⁴⁴ (WR, 24). Huomatessaan olevansa

⁴¹ Suomennettu kahtena niteenä *Rumo Ylämaailmassa* (2005) ja *Rumo Alamaailmassa* (2006)

⁴² ”Mielestäni kirja sopii hyvin lasten luettavaksi [...] *Rumossa* ei ole sen enempää splatter-piirteitä kuin keskimääräisessä Grimmin veljesten sadussakaan.” (oma suomennos);

<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/walter-moers-im-jenseits-werde-ich-streng-bestraft-1104684.html>

⁴³ ”Voit vaikka hypätä veteen ja hukkuu. Tai hirttää itsesi laivaköyteen.” (*Hurja matka halkiyön*, 16)

⁴⁴ ”Vai kiipeätkö heti keulamastoon killumaan? Se olisi mukavin ja meidän kaikkien kannalta aikaa säästävien vaihtoehto.” (*Hurja matka halkiyön*, 21)

hukkumiskuoleman partaalla Gustave huudahtaa sydäntä särkevästi: ”Nein! Ich bin noch nicht soweit! Ich bin erst zwölf Jahre alt!”⁴⁵ (WR, 44). Tämän päivän lastenkirjailijat eivät epäröi esittää maailmaa myös pessimistisessä valossa, ja monet aikuiset lukijat yllättyvätkin kerta toisensa jälkeen siitä, miten synkkiä ja levottomuutta herättäviä nuorelle yleisölle suunnatut kirjat ovat (Beckett 2009, 260). Lastenkirjoissa käsitellään nykyään tabuja aina seksistä ja väkivallasta kuolemaan ja jopa itsemurhaan (mts. 262), eikä Moersin romaanin teemojen tummasävyisyys ole poikkeuksellista.

Kuva 12 on hyvin graafinen, ja veristä näkyä kuvaillaan myös tekstissä: ”stöhnend und schreiend lagen die halbierten Hünen am Boden, während ihre unteren



Kuva 12
Miguel de Cervantes:
Don Quijote de la Mancha
(WR, 131)

Hälften orientierungslos in der Gegend herumliefen”⁴⁶ (WR, 129). Myös Gustaven pelkoa elävältä seivästämisestä eritellään varsin brutaalisti: ”Die Lanze wurde seine Brust mit einem häßlichen Geräusch durchbohren, Pferd und Reiter würden auf ihn krachen und ihm jeden Knochen im Leib zerschmettern”⁴⁷ (WR, 56–57). Raa’at kuvat luovat kontrastia Moersin romaanin muutoin hyvin humoristiseen tekstiin, ja visuaalinen informaatio on usein tarkempaa ja mieleenpainuvampaa kuin verbaalinen. Moersin romaaneja voikin tarkastella

⁴⁵ ”EI! Minä en ole vielä valmis. Olen vasta kaksitoistavuotias!” (Hurja matka halki yön, 38)

⁴⁶ ”Jättiläisten yläruumiit makasivat nyt voihkien ja karjhdellen maassa, ja alaruumiit toikkaroivat mikä minnekin.” (Hurja matka halki yön, 110)

⁴⁷ ”Keihäs rusahtaisi hänen rintaansa, hevonen ja ratsastaja karauttaisivat hänet kumoon ja murskaisivat jokaisen luun hänen ruumiistaan.” (Hurja matka halki yön, 46)

paitsi humoristisena fantasiana, myös kauhukirjallisuuden ja goottilaisen romaanin edustajina (Cappelman 2012, 102–103).

Vuonna 1811 ilmestynyttä ensimmäistä painosta Jacob ja Wilhelm Grimmin *Kinder- und Hausmärchen*⁴⁸ -satukokoelmasta ei pidetty lapsille soveliaana, eikä sitä ollut lapsille tarkoitettukaan (Tatar 1987, 17–19). Satujen moderneja versioita on aikojen saatossa siloteltu ja kaunisteltu nykyaikuisten mielestä paremmin lapsille sopiviksi, sillä vanhemmat kuvittelevat usein tietävänsä paremmin mitä lapsi haluaa ja tarvitsee (Shavit 1986, 29–30; Nodelman 2008, 188). Tästä huolimatta raa’at sadut vaikuttavat vetävän lapsia puoleensa: pahan on saatava palkkansa ja koston on oltava suloisen lisäksi mahdollisimman verinen (Bettelheim 1984⁴⁹, 178–182; Tatar 1987, 5; Tatar 1992, 7; 12–13). Moersin romaanissa raskaat elementit yhdistetään ironiseen leikinlaskuun ja keveisiin kommentteihin, ja tekstin musta huumori on tyypillistä muillekin saksalaiskirjailijan teoksille.⁵⁰ Verisyys kuitataan huumorilla ja tappamisesta tulee hauskaa, kun Pancho ja Gustave vitsailevat halkaistujen jättiläisten ruumiiden äärellä: ”In der Mitte sind sie ganz weich”⁵¹ (WR, 130). Kansansatujen erityisen väkivaltaiset kohdat voidaan nähdä viihdyttävänä ja yleisön huvittamiseen tähtäävinä (Tatar 1992, 174). Lisäksi lasten ja nuorten suhtautuminen väkivaltaan on muuttunut television julmuuksien sekä erityisesti konsolipelien myötä. Raakuus on arkipäiväistynyt, ja mustavalkoinen, vanhanaikainen piirroskuva halkaistujen jättiläisten maahan kiemurtelevista sisäelimestä menettää shokkiarvonsa elokuvien ja pelien brutaalien räiskintäkohtausten rinnalla.

Väkivallan lisäksi seksuaalisuus on usein lastenkirjoissa aihealue, jota jo Grimmin veljekset pyrkivät välttelemään (Tatar 1987, 7–8). Lastenkirjojen historialliset, kulttuuriset, ja ”lapsille sopimattomat” kuten esimerkiksi seksiin ja seksuaalisuuteen liittyvät motiivit saattavat teoriassa olla saatavilla vain aikuisille lukijoille (Nodelman 2008, 206). Seksuaalisuutta ei useinkaan kuvailla avoimesti, sillä oletetun lapsilukijan ei ajatella olevan tietoinen omastaan tai muiden seksuaalisuudesta; aikuislukija sen sijaan saattaa havaita implisiittiset seksuaaliset viittaukset (mts. 200). Toisaalta satujen voidaan ajatella oleva lapsille ihanteellinen tapa oppia sukupuoliasioista omaan ikäänsä ja

⁴⁸ engl. *Children's and Household Tales or Grimm's Tales for the Young and Old* (Tatar 1987, 22)

⁴⁹ Toisaalta Bettelheim kuitenkin vastusti jyrkästi satujen kuvittamista: hänen mukaansa tarinat menettävät tällöin osan persoonallisesta merkityksestään, ja kirjojen kuvat häiritsevät lasten keskittymistä ja omien oivallusten syntymistä (1984, 75).

⁵⁰ <http://derstandard.at/1785787/Interview-mit-einem-Unsichtbaren-Walter-Moers>

⁵¹ ”Keskelä ne ovat pehmeitä.” (*Hurja matka halki yön*, 112)

käsityskykyynsä soveltuvalla tavalla (Bettelheim 1984, 332). Moersin romaanissa viittaukset seksuaalisuuteen ovat pikemminkin eksplisiittisiä kuin implisiittisiä, sillä teoksen kuvissa vilahtelee alastomia naisia. Gustaven kohtaamista saaren neitojen kanssa voidaankin pitää kuvauksena nuorukaisen seksuaalisuuden heräämisestä. Nähdessään ensi kerran naisen ilman rihman kiertämää Gustave huohottaa, jää tuijottamaan ja ”verrenkte sich beinahe den Hals bei dem Versuch, einen letzten Blick auf sie zu erhaschen”⁵² (WR, 33). Myöhemmin myös uniprinsessa huomioi Gustaven muuttuneet mielialat ja aikuistumisen: ”Du bist bald kein Kind mehr”⁵³ (WR, 70). Lapsilukijat saattavat olla tarpeeksi viattomia tulkitsemaan seksuaalisen vetovoiman romanttisella ja ei-seksuaalisella tavalla (Nodelman 2008, 190), ja myös Gustave tuntee seksuaalisuuden heräämisen sijasta kokevansa ensirakkauden. Seksuaaliset viittaukset on Moersin romaanissa todennäköisesti tarkoitettu lähinnä aikuislukijoiden löydettäväksi, mutta ne voivat puhutella myös aikuisuuden kynnyksellä tasapainottelevia, päähenkilöön identifioituvia varhaisteinejä (Lembke 2011, 21).

Monet nykypäivän lastenkirjat on suunnattu lasten ohella myös aikuisille, ja niiden sisäistekijä ja tulkintanäkökulmat vaihtelevat lukijakunnan mukaan. Iser (1976, 60–61) määrittelee käsitteen *der implizite Leser*, sisäistekijä, olevan tekstuaalinen rakenne, joka olettaa tekstile lukijan erittelemättä kuitenkaan tämän ominaisuuksia tarkemmin: sisäistekijä tarjoaa tekstin todelliselle lukijalle roolin ja näkökulman, jonka avulla tekstiä voi tulkita. Lastenkirjoilla on usein kahtia jakautunut sisäistekijä, ja kirjailijalla on vastuu kahdesta yleisöstä. Nodelman (2008) käyttää ilmiöstä nimitystä *kätkeyty aikuinen* ja Shavit (1986) *tekstin ambivalentti status*: teksti kuuluu yhteen ryhmään, mutta sitä luetaan aktiivisesti myös toisessa. Lembke (2011, 20) määrittelee Moersin romaanit kuuluviksi *crossover-kirjallisuuden* piiriin, sillä ne viehättävät tasapuolisesti kaikenikäisiä. Saksassa englannin kielestä lainattua termiä *All-Age-Fantasy* käytetäänkin yleisesti kuvaamaan Moersin teosten kaltaisia crossover-romaaneja (Beckett 2009, 136). Moers on kotimaassaan laajan lukijakunnan suosiossa, sillä hänen mielikuvitukselliset fantasiaseikkailunsa ovat samalla nyky-yhteiskuntaa nasevasti satirisoiva (mts. 147–148).

Crossover-kirjallisuudella tarkoitetaan teoksia, jotka puhuttelevat sekä lapsia että aikuisia, ja jotka siirtyvät lastenkirjallisuuden piiristä aikuisille ja aikuisten

⁵² ”Gustave melkein taittoi niskansa yrittäessään katsoa neitoja vielä viimeisen kerran.” (*Hurja matka halki yön*, 29)

⁵³ ”Ei sinua kohta enää voi miksikään pikkupojaksi tituleerata.” (*Hurja matka halki yön*, 58)

osastolta lasten käsiin. J. K. Rowlingin *Harry Potter* -sarjan ilmestymisen jälkeen monet kriitikot ja kustantajat ovat alkaneet käyttää termiä määrittelemään vain yhdensuuntaista siirtymistä eli lastenkirjoja, joihin aikuisetkin ovat mieltyneet (Beckett 2009, 4). Ilmiönä crossover-kirjallisuus on tuttu jo vuonna 1668 ilmestyneiden La Fontainen faabelien syntyajoilta, jolloin kirjojen kohdeyleisöä ei useinkaan rajattu tarkasti kirjoitushetkellä, mutta itse termi ja sen määritelmä ovat kehittyneet vasta 2000-luvulla (mts. 3; 7). Crossover-kirjallisuus häivyttää aikuisten- ja lastenkirjallisuuden välistä rajaa, mutta tästä huolimatta sen kohdeyleisöä ei tulisi pitää selkeästi kahtiajakautuneena: crossover-romaneja kirjoitetaan lapsille, nuorille ja aikuisille sekä kaikille siltä väliltä iästä riippumatta (mts. 3).

Vaikka Moersin romaneja markkinoidaan lapsille, lapset eivät ole niiden pääasiallinen kohderyhmä. Crossover-kirjallisuutta markkinoidaan usein samanaikaisesti sekä aikuisille että lapsille esimerkiksi erilaisen ulkoasun avulla, tai mainostamalla romaanin soveltuvuutta ”kaikenikäisille” (Beckett 2009, 231–232). *Wilde Reise durch die Nacht* -romaanin pokkariversio kehuukin olevansa ”Kinderbuch und Erwachsenenbuch in einem”⁵⁴, kovakantinen versio kuvailee sijoittuvansa ”in einer Zeit zwischen Kindheit und Erwachsenwerden”⁵⁵ ja suomenkielinen käännös kertoo, että Moersin kirjoja ”lukevat niin lapset kuin aikuisetkin”. Useimmiten kirjailija tiedostaa teoksensa erilaiset yleisöt ja jakautuneen sisäistekijän (Shavit 1986, 70), ja myös Moers lienee tietoinen kirjojensa suosiosta monen ikäisten lukijoiden parissa. Omien sanojensa mukaan saksalaiskirjailija ei kuitenkaan ajattele kirjoittaessaan kohdeyleisöään, eikä pyri kohtaamaan mahdollisten lukijoidensa odotuksia.⁵⁶ Tekstin lopullista merkitystä ei määrää teksti itse, sillä merkitys on lukijan subjektiivinen näkemys ja tulkinta, joka saa lopullisen muotonsa lukuprosessin kautta (Iser 1978, 17–19). Moersin romaani määritellään itsensä, ei tekijänsä intention kautta, ja teoksen todellinen lukijakunta määräytyy vasta kun se päättyy suuren yleisön käsiin. Toisaalta kirjailijalla saattaa olla mahdollisuus myös julkaisun jälkeen ohjata tekstinsä ymmärtämistä tai ainakin antaa ohjeita sen lukemiseen: Moersin avaa kirjoitusprosessinsa alkuvaiheita ja valintojensa taustoja tässäkin tutkielmassa esiteltyssä, *Wilde Reise durch die Nacht* -romania käsittelevässä esseessään.

⁵⁴ ”lastenkirja ja aikuisten kirja yhdessä paketissa” (oma suomennos)

⁵⁵ ”lapsuuden ja aikuistumisen väliseen aikaan” (oma suomennos)

⁵⁶ <http://derstandard.at/1785787/Interview-mit-einem-Unsichtbaren-Walter-Moers>

Tässä luvussa olen osoittanut, että *Wilde Reise durch die Nacht* -romaanin kuvien ja tekstin yhteistyö on kiinteä, ja että kumpikin tuo esiin samoja yksityiskohtia tarinan juonesta ja tapahtumapaikoista. Yksittäiset kuvat eivät kuitenkaan pysty ilmaisemaan esimerkiksi ajallisuutta. Romaanille on myös tyypillistä, että toinen mediumi kertoo toista enemmän: joskus kuvassa tapahtuu enemmän kuin teksti antaa ymmärtää, ja toisaalla perinteiset piirrokset asetetaan vastakkain humoristisen ja ironisen tekstin kanssa. Kuva ja teksti voivat kertoa saman tarinan kahdesta eri näkökulmasta (ks. myös Nikolajeva & Scott 2001, 18). Kun kuvat kertovat erilaista tarinaa kuin sanat, niiden funktio ei enää ole vain koristeina toimiminen tai juonen aukkojen täyttäminen, ja juuri siksi kuvakirjojen lukemisen monimutkainen prosessi vaatii lukijalta tulkintataitoja (Nodelman 1988, 20). Tarkastelin myös teoksen soveltuvuutta eri-ikäiselle kohdeyleisölle. Paikoin raakaa ja väkivaltaistakin romaania ei ole siloteltu lapsia varten, sillä Moers ei pidä itseään yksinomaan lastenkirjailijana. Kuvan ja sanan ironinen vastakohtaisuus onkin tyypillistä sekä lapsille että aikuisille suunnatuille uusille kuvakirjoille (Mikkonen 2005, 362). Seuraavassa luvussa erittelen ja analysoin tarkemmin *Wilde Reise durch die Nacht* -romaanin verbaalista ja visuaalista intertekstuaalisuutta ja intermediaalisuutta.

4. Kuvan ja sanan intertekstuaalisuus

Intertekstuaalisuus eli tekstienvälisyys tarkoittaa sitä, miten tekstit ovat yhteydessä toisiinsa (Sanders 2006, 1–2). Kaikki tekstit ovat intertekstuaalisia, sillä niitä tuotetaan, luetaan ja ymmärretään suhteessa aiempiin teksteihin ja koodeihin sekä sosiaaliseen ja kulttuuriseen kontekstiin (Wilkie-Stibbs 1999, 169). Intertekstuaalisuus on taidemuotoja yhdistävää ja osittain kulttuurisidonnaista, ja esimerkiksi kuvakirjoissa viittauksia toisiin teksteihin voi löytää sekä verbaaliselta että visuaaliselta tasolta (Nikolajeva & Scott 2001, 228). Kuten Altgeld (2008, 14) osuvasti huomauttaa, Gustave Dorén piirrosten historiallinen konteksti kulkee mukana Moersin romaanin jokaisessa kuvassa, ja kuvien alkuperäisten lähdetekstien vaikutus tarinaan on selvästi nähtävissä. Dorén piirrokset on räätälöity tiettyjä tarinoita varten; Moers taas on valjastanut samat kuvat omaan käyttöönsä. Kuvataiteen ja kirjallisuuden yhteyksistä puhuttaessa tulisikin suorien

vaikutussuhteiden sijaan tarkastella vaikutusten verkkoa ja molemminpuolista vaikutusta ja lainaamista (Sanders 2006, 152).

Tämän luvun ensimmäisessä alaluvussa erittelen Moersin romaanin kuvien roolia intertekstuaalisten viittausten esiintuojina. Toisessa alaluvussa paneudun romaanin intertekstuaalisuuteen satu- ja fantasia-alluusioiden näkökulmasta. Nykykirjallisuus ammentaa usein inspiraatiota kanonisoiduista kansantarinoista, sillä niiden motiivit ja juonenkäänneet ovat tuttuudessaan helposti havaittavia. Parodia syntyy alkutekstin toiston ja muokkauksen kautta (Hutcheon 1985, 32), ja *Wilde Reise durch die Nacht* käyttääkin materiaalinaan satujen arkkityyppejä niiden aineksia rekonstruoiden ja kommentoiden. Satuadaptaatiot nykyaikaistavat ja muuttavat perinteisiä tarinoita kulloisenkin ajan moraalikäsityksiin tai esimerkiksi kirjailijan omiin tarkoitusperiin sopiviksi (Zipes 2006, 132–133). Jotta parodia pääsisi oikeuksiinsa, lukijan täytyy paitsi tunnistaa lainatut tekstit ja konventiot, myös tiedostaa lukevansa nimenomaan parodiaa: jos tekstin parodista agenda ei ymmärretä, sitä luetaan vain tavallisena tekstinä toisten joukossa (Hutcheon 1985, 93–94). Moersin romaanin intertekstuaalisuus kytketty parodiaan intertekstuaalisten alluusioiden ja traditioiden humoristisen muokkauksen kautta.

Kolmannessa alaluvussa tarkastelen Moersin romaanin *intermediaalisuutta*, joka tarkoittaa erilaisten semioottisten merkkijärjestelmien, kuten esimerkiksi kuvien ja sanojen, yhdistämistä saman teoksen rakenneosiksi (Schirmacher 2012, 22). Eri mediumien käyttö ja taidelajien välinen vuorovaikutus ovat Moersin romaaneissa etualalla (ks. myös Hillenbach 2011, 73). Erittelen *Wilde Reise durch die Nacht* -romaanin intermediaalisia elementtejä ja tutkin niiden vaikutusta kuvan ja sanan yhteistyöhön. Viimeisessä alaluvussa pohdin sitä, miten Moersin romaanin kuvien ja sanojen välinen jännite sekä intertekstuaalisuus puhuttelevat kahta eri yleisöä. Vaikka Moersin romaanit sisältävät usein laajaa tietämystä vaativia intertekstuaalisia ja intermediaalisia viittauksia, sijoitetaan ne silti lasten hyllyyn niin kirjakaupoissa kuin kirjastoissakin (Altgeld 2008, 89; Lembke 2011, 16). Tutut kuvat uudessa ympäristössä vetoavat usein parodisuudellaan sekä lapsiin että aikuisiin (Beckett 2001, 178).

4.1 Intertekstuaalisuuden tehtävät

Wilde Reise durch die Nacht -romaanin tarina viittaa niin klassikkokirjoihin kuin kansansatuihinkin, mutta tekstin allusioiden lisäksi teoksen kuvitus on monin tavoin intertekstuaalinen. Moersin romaanissaan käyttämät piirrokset on ensinnäkin siirretty alkuperäisteoksistaan uuteen kontekstiin, jolloin aiemmat lähtötekstit ovat läsnä Gustaven seikkailussa kuvien kautta. Romaanin kaunokirjallisista lähteistä perillä oleva lukija näkee kuvissa ensin Don Quijoten ja Raivoisan Rolandin, mutta pian teksti usuttaa häntä muokkaamaan käsitystään ja huomaamaan tuttujen hahmojen alta uuden tarinan päähenkilön. Moers käyttää intertekstuaalisuutta tuodakseen jo kenties unohtuneita maailmankirjallisuuden suuria klassikoita uudelleen suuren yleisön tietoisuuteen (Altgeld 2008, 16; 57; 87): kuvakirjojen taideviittaukset tuovat kuuluisia maalauksia ja siten myös kulttuuriperintöä lasten ulottuville (Beckett 2001, 193). Yleisimmin adaptoitavat ja parodioitavat tekstit ja muut mediumit ovat usein laajasti tunnettuja, ja konventioiden toisto ja muokkaus varmistavat lähtötekstien säilymisen yhteisessä kulttuurisessa muistissa (Hutcheon 1985, 75; Sanders 2006, 97–98).

Toiseksi romaanin kuvat ovat viittaus Gustave Doréen. Lastenkirjan kuvittajan inspiroituminen tietyn taiteilijan tyylistä ei ole harvinaista, etenkin jos teos kuvaa fiktion keinoin kyseisen taiteilijan elämää (Beckett 2010, 85). Moersin romaanin päähenkilö on ranskalaistaiteilijan nimikaima, ja nuorella Gustavella on yhtäläisyyksiä tosielämän esikuvansa kanssa aina asuinpaikkaa ja piirustusinnostusta myöten.⁵⁷ Ei myöskään ole epätavallista, että kirjailija lisää teokseensa esipuheen, jälkisanat, huomautuksia tai muita paratekstuaalisia elementtejä, joissa on suosituksia ja selityksiä siitä, kenelle kirja on tarkoitettu ja miten sitä kuuluisi lukea (Beckett 2009, 232–233). Kun Gustave Dorén nimi vielä nousee esiin heti Moersin romaanin nimiösivulla, sitä seuraavassa lyhyessä tietosanakirjaselityksessä, teoksen lopusta löytyvässä taiteilijan elämän aikajanassa sekä tämän tärkeimpien kuvitusten luettelossa, saksalaiskirjailijan inspiraation lähdettä ei voi olla huomaamatta.

Kolmanneksi romaanin kuvat ovat hatunnosto 1800-luvun kuvitustyyliä. Maalaustaiteen parodiointi on laajalle levinnyt ilmiö nykypäivän länsimaissa kuvakirjoissa, ja ne viittaavat usein kuuluisiin taideteoksiin (Beckett 2001, 177; Nikolajeva & Scott 2001, 235). Parodian kohteena voi olla yksittäinen taiteilija tai

⁵⁷ Gustave Dorén ja Moersin romaanin päähenkilön yhtäläisyyksistä lisää alaluvussa 4.3.

kokonainen genre (Hutcheon 1985, 18), ja tunnetuimpien teoksien lisäksi kokonaisia tyyliuuntauksia käytetään usein kuvakirjojen materiaalina. Näemme kuvitustyyliä osana omaa historiallista kontekstiaan ja tulkitsemme niitä sen valossa, mitä tekijästä ja ilmestymisajasta nykyään tiedetään (Nodelman 1988, 84). Vanhanaikaisen tyylin esiintyminen uudessa kontekstissa muuttaa sen merkitystä ja luo tilaa uusille tulkinnoille (mts. 84), sillä kuvien ja kuvitustyylien merkitys



Kuva 13
Raamattu
(WR, 213)

aikalaistaiteilijoille- ja lukijoille poikkeaa nykylukijan pohjatiedoista ja tottumuksista. Tapahtumapaikkojen visuaalisella kuvailulla on myös helppo luoda tarinaan tunnelmaa tai esimerkiksi herätellä nostalgian tunteita (Nikolajeva & Scott 2001, 67–68), ja Moersin romaanin aikuislukija saattaa tunnistaa Dorén tyylin tai jopa tietyn yksittäisen kuvan omasta lapsuudestaan tai nuoruudestaan.

Neljänneksi romaanin kuvat toimivat tekstin intertekstuaalisuuden indikaattoreina, jotka tarjoavat lukijalle vihjeitä alluusioiden tunnistamiseen ja paikantamiseen. Moersin selkeästi merkityt intertekstuaaliset viittaukset on helppo havaita (ks. myös Altgeld 2008, 15; Beckett 2010, 95), ja kulloisestakin kaunokirjalliseen lähdeteoksesta peräisin olevan kuvan ympäristössä viitataan usein samaan teokseen myös verbaalisesti. Kuvien ohella teksti osoittaa ja alleviivaa lukijalle tarkkaavaisuutta vaativia kohtia, sillä saksalaiskirjailija yhdistää romaaninsa lähdeteoksiinsa niiden tyyliä mukailevin sanankääntein. Kun Moersin romaanin ensimmäinen kuva esittää myrskyävää merta, miljöön kuvailu on tehty Coleridgen tyyliin; kun haarniskoitu Gustave ratsastaa

aarnikotkalla, myös tekstissä voi huomata yhteyksiä Ariostoon. Ensimmäisen *Don Quijotesta* peräisin olevan piirroksen yhteydessä sen esittämää kaunista laaksoa kuvaillaan samoin sanoin kuin espanjalaisessa alkuteoksessa (Altgeld 2008, 34), ja romaanin viimeisen sivun kuvitetusta Raamatusta peräisin olevaan piirrokseen (kuva 13) liitetään sitaatti luomiskertomuksesta: ”Und es wurde licht”⁵⁸ (WR, 214; 1. Moos. 1:3). Intertekstuaalisuus näkyy paitsi romaanin kuvissa ja motiiveissa, myös kertomuksen juonessa, kun Gustave matkustaa aarnikotkan selässä kuin Raivoisa Roland, taistelee jättiläisiä vastaan kuin Don Quijote, ja kohtaa Pantagruelin tapaan suuren lentävän sian (Altgeld 2008, 87; 37; 35; 44).

Romaanin lähtöteksteinä on myös sellaisia teoksia, joihin viitataan kuvien sijasta vain sanoin (Altgeld 2008, 45): esimerkiksi allusiot Dante Alighieriin ja hänen runoelmaansa ovat ainoastaan verbaalisia, eikä yksikään Dorén helvettiä esittävistä piirroksista ole päätynt Moersin lopullisen romaanin aineistoksi. Visuaalisten viittausten puutteesta huolimatta – tai kenties juuri sen vuoksi – saksalaiskirjailija kuvailee synkkää laaksoa ja sen kammottavia asukkeja Danten helvettikuvausta mukaillen, ja sana *inferno*⁵⁹ mainitaan tekstissä eksplisiittisesti (WR, 94; Altgeld 2008 23–26). *La Divina Commedian* tavoin myös Moersin romaanissa tapahtumapaikkoja on kolme: meri, maa ja avaruus (Altgeld 2008, 22). Teoksen suhde keskiajan kenties kuuluisimpaan italialaisrunoilijaan käy selväksi jo kertomuksen ensimmäisellä sivulla, kun Gustaven laivan miehistöön kuuluu yksisilmäinen perämies nimeltä Dante. Kuoleman tiedustellessa myöhemmin, onko kyseessä ”Dante, der berühmte Schriftsteller?”⁶⁰, kuuluu vastaus ”Nein, Dante, der unberühmte Vollmatrose”⁶¹ (WR, 187). Viimeistään tällöin kulttuurihistoriaan perehtymätönkin lukija tulee tietoiseksi Dante-nimisen kuuluisan kirjailijan olemassaolosta (Altgeld 2008, 27).

Lähdetekstejä nimetään romaanissa myös suoraan. Kun Kuolema lausuu *Faust*-näytelmästä peräisin olevan sitaatin, hän toteaa heti perään: ”das Zitat war von Goethe”⁶² (WR, 14). Viittauksen klassikkoteokseen voi näin huomata sellainenkin lukija, joka ei heti osaa yhdistää Gustaven sopimusta Kuoleman kanssa aiempaan esikuvaansa (Altgeld 2008, 45). Moers merkitsee eksplisiittisesti myös muita romaaninsa intertekstuaalista tulkintakykyä edellyttäviä kohtia. Gustaven hevostumppanin nimi

⁵⁸ ”Ja valkeus tuli.” (*Hurja matka halki yön*, 178)

⁵⁹ suom. helvetti

⁶⁰ ”Dante, se kuuluisa kirjailijako?” (*Hurja matka halki yön*, 157)

⁶¹ ”Ei, vaan Dante, mitätön perämies.” (*Hurja matka halki yön*, 157)

⁶² ”sitaatti oli Goethelta” (*Hurja matka halki yön*, 13)

Pancho Sansa on anagrammi Don Quijoten kuuluisan apurin Sancho Panzan⁶³ nimestä, ja viittaussuhteen vahvistamiseksi lukijaa kannustetaan keskittymään nimen erityisyyteen: ”Was für ein blöder Name! Und warum kommt er mir so bekannt vor?”⁶⁴ (WR, 58; Altgeld 2008, 31). Monet Gustaven mielikuvitukselliseen matkaan vaikuttaneet teokset mainitaan lisäksi eksplisiittisesti tarinan lopussa, kun kotiin palaava poika luettelee sänkynsä ympärille ripottelemansa iltalukemiston: ”Cervantes’ *Don Quichote*, ein Band Ariost, Dantes *Inferno* und andere Bücher”⁶⁵ (WR, 212). Intertekstuaalisuuden havaitseminen on näin tehty Moersin romaanin lukijalle mahdollisimman helpoksi.

4.2 Intertekstuaalisuus, satu ja fantasia

Jo 1800-luvulla vakiintuneeseen satujen kaanoniin kuuluvat Charles Perrault’n, Jacob ja Wilhelm Grimmin sekä Hans Christian Andersenin tunnetuimmat tarinat ovat yhteistä kulttuurillista muistitietoa, joiden konventiot ovat tuttuja lähes jokaiselle länsimaalaiselle lapselle ja aikuiselle (Tatar 1987, xiv; Tatar 1992, xxi; Zipes 2006, xi–xii; 1). Klassiset sadut ovat kertomusten arkkityyppejä, joiden juonenkäänteitä ja hahmokuvauksia voidaan käyttää yhä uudelleen kulttuurista ja aikakaudesta riippumatta (Sanders 2006, 82). Perinteisten kaavojen kierrättäminen nykykirjallisuuden materiaalina on tavallista juuri vanhojen tarinoiden tunnistettavuuden vuoksi. Sekä *Wilde Reise durch die Nacht* -romaanin teksti että kuvat muistuttavat tutusta genrestä, sillä Moers on liittänyt romaaniinsa satuallusioita sekä verbaalisiin että visuaalisiin keinoihin.⁶⁶

Satugenrellä on monia vakiintuneita ja lähes universaaleja kaavoja, rakenteita ja motiiveja (Propp 1968, 21; Zipes 2006, 41–42). Juoneen kuuluu usein, että tarinan päähenkilölle annetaan suoritettavaksi tehtävä, jonka avulla hän osoittaa itsensä palkinnon arvoiseksi (Propp 1968, 60; Tatar 1987, 88). Myös Gustaven koetukset on poimittu kansansatujen ja myyttien repertoaarista, sillä hänen on kohdattava jättiläisiä, synkissä metsissä asuvia hirviöitä sekä lohikäärmeitä ja neitoja pulassa.

⁶³ saks. Sancho Pansa

⁶⁴ ”No jo on hassu nimi! Vaikka on siinä tuttu vivahde.” (*Hurja matka halki yön*, 48)

⁶⁵ ”Cervantesin *Don Quijote*, yksi Arioston teos, Danten *Helvetti* ja muita kirjoja” (*Hurja matka halki yön*, 177)

⁶⁶ Lisää Moersin tavasta käyttää satuallusioita ks. esim. FRIENDRICH, HANS-EDWIN 2011. ”Was ist ein Märchen aus Zamonien? Zu *Ensel und Krete* von Walter Moers”; HONGISTO, PAULA 2014. ”Walter Moersin romaani *Ensel und Krete. Ein Märchen aus Zamonien* (2000) Jacob ja Wilhelm Grimmin sadun *Hänsel und Gretel* (1857) parodiana”.

Henkilöhahmojen tai miljöön kuvaileminen sadunomaisia elementtejä ja motiiveja käyttäen on nykyproosassa yleinen keino viitata kansantarinoihin, ja alluusion kohteena voi olla yksittäisen sadun sijasta olla myös koko genre (Smith 2007, 22; 48). Tutusta genrestä muistuttavat lisäksi Moersin romaanin satu- ja fantasiakirjallisuudelle tyypilliset alkusointuiset nimet, kuten *Ritterfressende Riesen krokodil im Bergsee des Blauen Blutes*⁶⁷ (WR, 109) ja *Tal der Traurigen Triften*⁶⁸ (WR, 110) (ks. myös Altgeld 2008, 25). Saduilla ei ole useinkaan ole ajallista tai tilallista kontekstia, mutta niiden ominaispiirteet – linnat ja metsät, hirviöt ja prinsessat – ovat länsimaiselle lukijalle tuttuja, ja ne voidaan helposti siirtää uuteen miljööseen ja uuden tarinan aineksiksi (Sanders 2006, 84).

Satu- ja fantasiakirjallisuudessa tarinan keskiössä on usein lapsi, joka selviytyy seikkailuistaan ilman aikuisten apua, ja kertomus alkaa, kun päähenkilö lähtee Gustaven tapaan kotoaan ja astuu fantasiamaailmaan (Propp 1968, 39; Tatar 1987, 60–61). Satujen miespuolinen päähenkilö on usein nuori ja naiivi (Tatar 1987, 87), ja myös Gustaven usko satumaailman todellisuuteen vetää vertoja Don Quijotelle. Moersin romaanin muut hahmot tekevätkin ahkerasti pilaa sankarin romanttisista käsityksistä. Nähdessään sumun takaa pilkistävän linnan Gustave ilahtuu kuvitellessaan saavansa neuvoja ja kenties jopa aterian, mutta sarkastinen Pancho ivailee heti pojan kustannuksella: ”’Klar’, seufzte Pancho [...] ’Klar wohnt da ein weiser König oder eine schöne Prinzessin. Warscheinlich beide zusammen. Und sie backen dir gerade einen Kuchen’”⁶⁹ (WR, 113). Myös uniprinsessa pyrkii palauttamaan Gustaven takaisin maan pinnalle: ”’Ein sprechendes Pferd? Ein Zauberwald? Eine alte Frau, die dir erzählt, sie sei eine Traumprinzessin? Das nennst du *wirklich*?’”⁷⁰ (WR, 70). Oikeiden, olemassa olevien tekstien kommentoinnista tai kritisoinnista tarinan maailmassa käytetään nimitystä *metafiktiivinen intertekstuaalisuus* (Smith 2007, 45). Kun Gustaven matkakumppanit pilkkaavat hänen naiiveja kuvitelmiaan ja kyseenalaistavat samalla satugenren ominaispiirteitä, he viittaavat käsillä olevan teoksen ulkopuolelle ja tuovat näin tarinaan metafiktiivisen elementin. Myös intertekstuaalisuutta itsessään voidaan pitää metafiktiivisenä keinona, sillä se tekee lukijan tietoiseksi tekstin ulkoisesta maailmasta, toisin sanoen niistä teksteistä, joihin viitataan (Nikolajeva & Scott 2001, 227).

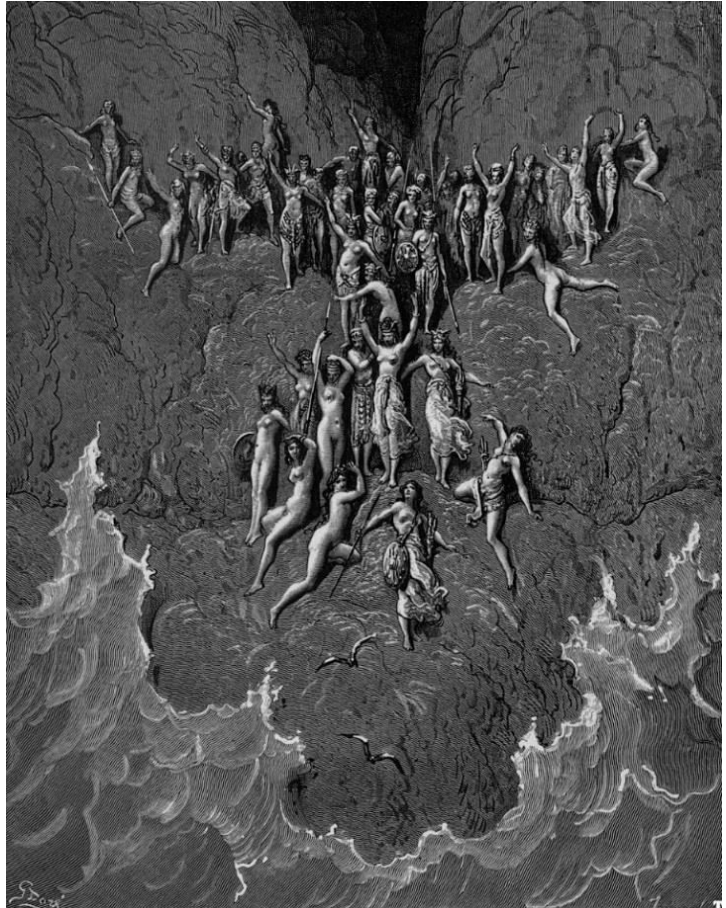
⁶⁷ *Ritareita ruotiva rohmukrokotiili Siniveristen soppakaukalolla* (*Hurja matka halki yön*, 92)

⁶⁸ *Lahean lituruohon laakso* (*Hurja matka halki yön*, 92)

⁶⁹ ”’Selvä se’, Pancho huokasi [...] ’Totta kai siellä asuu viisas kuningas tai kaunis prinsessa. Todennäköisesimolemmat. Ja he leipovat sinulle parhaillaan kakkua.’” (*Hurja matka halki yön*, 96)

⁷⁰ ”’Puhuva hevonen? Loihdittu metsä? Vanha vaimo, joka kertoo olevansa sinun uniprinsessasi. Sanotko sinä tätä kaikkea *todelliseksi*?’” (*Hurja matka halki yön*, 57–58)

Monet Moersin romaanin kuvista ovat peräisin renessanssirunoilija Ludovico Arioston teoksesta *Orlando Furioso*, ja ne vahvistavat ensi alkuun lukijan mielikuvaa klassisesta sankaritarinasta. Teksti antaa kuitenkin toisen käsityksen. Kalliolta vilkuttelevat aseistautuneet amatsonit (kuva 14) eivät ole todellisessa vaarassa lähistöllä majailevista lohikäärmeistä huolimatta: ”Insel der gepeinigten Jungfrauen”⁷¹ - nimeä osuvampi nimi saarelle olisi ”Insel der gepeinigten Lindwürmer”⁷² (WR, 32), sillä liskoja metsästetään ja niistä tehdään aurinkovidettä. Neidot tirskuvat ja vitsailevat Gustaven kustannuksella, eivätkä pidä häntä vakavasti otettavana ritarina.



Kuva 14
Ludovico Ariosto:
Orlando Furioso
(WR, 35)

Kuvassa 15 alaston nainen on kahlehdittu kallioon, ja Gustave nähdään hyökkäämässä lohikäärmettä vastaan tarkoituksenaan ilmiselvästi surmata peto ja pelastaa neito. Vastoin kuvan antamia odotuksia pelastettu tyttö ei kuitenkaan osoita kiitollisuutta, sillä hänen äänensä on kylmä, käytöksensä välinpitämätöntä ja avuntarpeensa kyseenalaista: ”Was für ein idiotisches Geschäft soll das sein? Mein dressierter Drache ist jetzt tot, wer ersetzt mir denn?”⁷³ (WR, 49). Pulassa ollut neito ei ollutkaan pulassa, ja Gustave on tahtomattaan pilannut tämän mahdollisuudet rikastua aurinkovoidebisneksellä. Moers parodioi paitsi Ariostoa, myös ritaritarinoita ja koko

⁷¹ ”piinattujen neitojen saari” (*Hurja matka halki yön*, 28)

⁷² ”piinattujen lohikäärmeiden saari” (*Hurja matka halki yön*, 29)

⁷³ ”Mikä idioottimainen tempaus tämä on olevinaan? Minun koulutettu lohikäärmeeni on kuollut, kuka sen korvaa?” (*Hurja matka halki yön*, 40)



Kuva 15
Ludovico Ariosto:
Orlando Furioso
(WR, 41)

satuperinnettä vakiintuneine
asetelmineen ja
sukupuolirooleineen.
Romaanin naiset ovat
itsenäisiä toimijoita, eivätkä
eivät tarvitse miestä
pelastajakseen.

Intertekstuaalisuus
muuttuu parodiaksi, kun sillä
on parodinen tarkoitus, ja
Hutcheon (1985, 22)
määrittelee parodian
tärkeimmäksi edellytykseksi
sen tietoisuuden yrityksen
parodioita tiettyä teosta tai
joukkoa konventioita.
Saduille tyypillisillä
hahmoilla on Moersin
romaanissa monia
epätyypillisiä piirteitä:

uniprinsessa osoittautuu vanhaksi naiseksi, Gustaven ratsu ei ole uljas ja valkoinen vaan
laiha kaakki, eikä lammen hirviökrokotiili selitä äänensä vetovoimaa magian vaan tieteen
avulla. Osa satujen ja fantasiakirjojen viehätyksestä perustuu siihen, että taianomaisten ja
selittämättömien tapahtumien teeskennellään olevan normaaleja ja luonnollisia
(Nodelman 2008, 16–17), mutta Moers sitä vastoin pyrkii kiinnittämään niin
päähenkilönsä kuin lukijansa huomion kummallisuuksiin. Perinteiset hahmot käyttävät
romaanissa nykypuhekielisiä ilmauksia, kuten ”Versteh einer die Weiber!”⁷⁴ (WR, 29)
tai ”Ach du Scheiße!”⁷⁵ (WR, 62; Altgeld 2008, 50), ja vaikka puhuvat eläimet ovat
saduissa arkipäivää, Gustavelle ne ovat ihmetyksen aihe: ”Gustave war erstaunt, einem
sprechenden Pferd zu begegnen”⁷⁶ (WR, 58).

⁷⁴ ”Kuka niitä naisia ymmärtää!” (Hurja matka halki yön, 24)

⁷⁵ ”Voihan nenä!” (Hurja matka halki yön, 51)

⁷⁶ ”Gustave hämmästeli hevosen puhetaitoa” (Hurja matka halki yön, 47)

Parodiaa luodessaan taiteilija siirtää aikaisempien taideteosten tai kirjallisten tuotosten aineksia uuteen kontekstiin (Hutcheon 1985, 11–12), ja Moers yhdistääkin romaaninsa satumiljööseen muun muassa tämän päivän finanssimaailmasta ja työelämästä tuttuja käsitteitä. Taruolennot pyrkivät kaupallistamaan kaiken, mikä kaupallistettavissa on, sillä neitojen saarella kukoistaa ””lindwurmverarbeitende Amazonenindustrie [...] alles vollautomatisch. Modernste Technik””⁷⁷ (WR, 31–34), ja uneksijoille myydään pian pääsylippuja omiin kuvitelmiinsa. Moersin fantasiamaailmassa arvostetaan tehokkuutta, mikä saa jopa pelottavat hirviöt pohtimaan urakehitystään ja Kuoleman näkemään itsensä logistisen yrityksen johtajana, jonka hevosvaunutkin on varustettu uusimmalla teknologialla: ””Das ist auch nötig, bei der ständig wachsenden Ansprüchen””⁷⁸ (WR, 193; ks. myös Altgeld 2007, 50). Koko universumi on hyvässä järjestyksessä, ja kaikesta huolehtii ”universelle Bürokratie, kosmische Buchhaltung”⁷⁹ (WR, 176), jonka avulla jopa maailman kauheimmat hirviöt on luokiteltu tarkasti kauheusjärjestykseen: ””Das Ritterfressende Krokodil ist auf der Weltrangliste der furchtbaren Ungeheuer gerade mal auf Platz 175!””⁸⁰ (WR, 178). Dorén 1800-luvulla ilmestyneet kuvat asetetaan rinnakkain modernin maailman keksintöjen kanssa; adaptaatio tai parodia voi siirtää alkuperäisen tarinan genrestä tai näkökulmasta toiseen tehden siitä uudelle yleisölle relevanttimman ja ajankohtaisemman (Sanders 2006, 18–19).

Lastenkirjallisuudelle ja erityisesti saduille on tyypillistä myös toisto, sillä toistuvat juonirakenteet, hahmotyypit ja kielimuodot tuottavat hupia sekä lapsille että aikuisille (Nodelman 2008, 233). Intertekstuaalisuus voidaan nähdä toiston muotona, kun tuttuja piirteitä siirretään uuteen ympäristöön ja käytetään uudelleen nykykirjallisuuden aineksena. Tarinansa miljöö, juonen ja henkilöhahmojen perinteisen kuvaamisen lisäksi Moers käyttää toistoa verbaalisena tehokeinona. Romaanissa on lukuisia toistuvia lausahduksia, sillä lähes jokainen hahmo väittää olevansa ”Diener des Todes”⁸¹ (WR, 39), tuntevansa yhden maailmakaikkeuden suurista salaisuuksista sekä tietävänsä, että Saturnuksessa asuu kolmipäisiä muurahaisia. Intertekstuaalisen ja verbaalisen toiston lisäksi *Wilde Reise durch die Nacht* -romaanin toisto on myös intermediaalista, sillä

⁷⁷ ””lohikäärmeitä raaka-aineenaan käyttävä amatsoniteollisuus [...] kaikki on täysautomatoitu. Tekniikka on huippunykyaikaista.”” (*Hurja matka halki yön*, 28–30)

⁷⁸ ””Ja tarpeen onkin, koska vaatimukset, meinaan, kasvavat koko ajan.”” (*Hurja matka halki yön*, 162)

⁷⁹ ”universaali byrokratia, kosminen kirjanpito” (*Hurja matka halki yön*, 149)

⁸⁰ ””Ritäreita ruotiva rohmukrokotiili on kammottavimpien hirviöiden maailmanlistalla rankattu vasta sijalle 175!”” (*Hurja matka halki yön*, 150)

⁸¹ ”kuoleman palvelija” (*Hurja matka halki yön*, 34)

kuvakirjat toistavat saman tarinan kahden mediumin, kuvien ja tekstin avulla (Nodelman 2008, 232).

Lasten fantasiakirjoissa selittämättömät, yliluonnolliset ja sadunomaiset tapahtumat selitetään usein päähenkilön unikuviksi. Tunnetuin esimerkki uneksitusta seikkailusta lienee Lewis Carrolin *Alice's Adventures in Wonderland* (Shavit 1986, 85), mutta myös *Wilde Reise durch die Nacht* toteuttaa tuttua kaavaa: jo romaanin nimi ennakoii unenomaista seikkailua, sillä tavallisen 12-vuotiaan pojan voisi öisin olettaa olevan nukkumassa. Romaanin taruolentoja vilisevät kuvat kertovat lukijalle automaattisesti, että kyseessä on todellisen maailman sijasta unien valtakunta (Nikolajeva & Scott 2001, 174), ja viittaukset nukkumiseen, uniin ja uneksimiseen jatkuvat läpi koko teoksen. Gustave nukahtaa useaan otteeseen, näkee painajaista ja herää, avaa silmänsä löytääkseen itsensä täysin vieraasta paikasta tietämättä, miten on sinne joutunut ja huomaa lopulta epäilevänsä jopa universumin olemassaoloa: ””Wer weiß – vielleicht ist es ein gemeinsamer Traum. Vielleicht wird es von vielen geträumt””⁸² (WR, 156). Kohtaaminen vanhan vaimon kanssa paljastaa nuorukaisen seikkailut kaikkea muuta kuin todellisiksi: ””Du mußt dir das Reich der Träume ganz einfach wie ein anderes Land vorstellen, und wenn du träumst, dann machst du eine Reise in dieses Land””⁸³ (WR, 71). Uniprinsessan vakuutteluista huolimatta romaanin päähenkilö uskoo elävänsä todellisuutta, ja jatkaa yöllistä matkaansa: ””Ich schlafe im Moment ja gar nicht””⁸⁴ (WR, 156).

Lasten fantasiakirjallisuudelle on tyypillistä, että sankari palaa tarinan lopussa kotiin, uneksija herää ja taikaolennot katoavat (Gilead 1992, 81; Nodelman 2008, 61). Moersin romaani paljastaa Gustaven seikkailut vain kuvitelluiksi, kun nuorukainen tarinan päätteeksi havahtuu omasta huoneestaan, jossa hän on ruokkinut mielikuvitustaan lukemalla ennen nukkumaanmenoa. Yön pelon ja pimeyden jälkeen tulee aamu, joka merkitsee ratkaisua ja siirtymää unesta takaisin todellisuuteen (Altgeld 2008, 48). Kotiin palaamisella ja ympyrän sulkeutumisella voi olla terapeuttinen funktio, sillä lapsisankari on ymmärtänyt sen, mitä hänen täytyy tietää (Gilead 1992, 85). Herättyään Gustave muistelee yhä Kuoleman sanoja aivan kuin ne olisi lausuttu todellisessa elämässä: ””Der

⁸² ””Vaikka kuka tietää – ehkä se on yhteistä unta. Ehkä moni näkee sitä samaan aikaan.”” (*Hurja matka halkiyön*, 132)

⁸³ ””Sinun täytyy kuvitella unien valtakunta yksinkertaisesti vain vieraaksi maaksi, ja kun näet unta, matkustat tuohon maahan.”” (*Hurja matka halkiyön*, 59)

⁸⁴ ””Enhän minä nuku.”” (*Hurja matka halkiyön*, 132)

Tod hat recht gehabt: Ich muß noch sehr viel üben”⁸⁵ (WR, 214). Kotiin palannut sankari havaitsee, että lahjakkaimmankin taiteilijan on tehtävä töitä menestyksen eteen. Fantasiamaailmassa koettu voidaan näin valjastaa positiiviseksi voimavaraksi, joka on hyödynnettävissä ja kontrolloitavissa myös todellisessa maailmassa (Gilead 1992, 95). Myös lukijan täytyy ymmärtää, että kyse on päähenkilön unikuvista, jotta hän voi täyttää kertomuksen aukot ja nähdä tarinan syvemmän merkityksen (Chambers 1980, 265): nukkuessaan Gustave on uneksinut tulevan uransa parhaista kuvituksista (ks. myös Moers 2001, 3).

Sadut ovat jääne vuosisatoja jatkuneesta kertomisperinteestä, mutta samanaikaisesti ne ovat juurtuneet osaksi nykykirjallisuutta, sillä niitä on käytetty uusien tarinoiden interteksteinä kautta aikojen (Smith 2007, 9). Erityisesti lastenkirjallisuus ammentaa inspiraatiota saduista ja aikaisemmista kirjallisuuden muodoista (Nodelman 2008, 243). Moersin romaanin tapaan monet satuperinnettä hyväkseen käyttävät lastenkirjat luottavat vanhojen tarinoiden tuttuuteen, ja pyrkivät kyseenalaistamaan ja horjuttamaan lukijan pohjatietoja ja käsityksiä tunnetuista teksteistä, motiiveista ja juonirakenteista (Wilkie-Stibbs 1999, 171). Moersin intertekstuaalisuus yhdistää vanhan ja uuden, ja kuvien ja tekstin yhteisvaikutuksen kautta fantasiamaailmaa rakennetaan ja rikotaan samanaikaisesti.

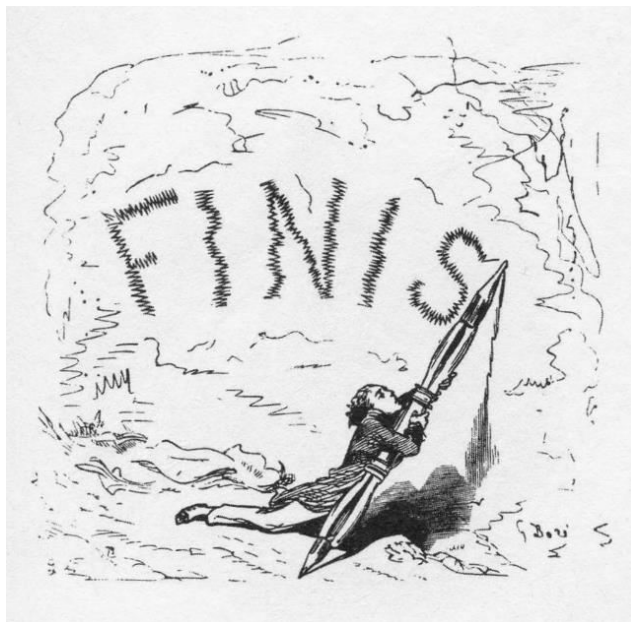
4.3 Intermediaalisuus

Moersin romaaneja ei voida analysoida kiinnittämättä huomiota niiden lukemattomiin intermediaalisiin ilmiöihin (Altgeld 2008, 12–13; Hillenbach 2011, 73). Kuten aiemmin mainitsin, Wagner (1996) määrittelee *intermediaalisuuden* yhden mediumin intertekstuaaliseksi lainaamiseksi toisessa. Schirmmacher (2012) puolestaan käyttää *Wilde Reise durch die Nacht* -romaanin kaltaisesta verbaalisia ja visuaalisia elementtejä yhdistävästä intermediaalisuudesta nimitystä *Medienkombination*, *medioiden yhdistelmä*, sillä teoksessa on yhtä aikaa läsnä kaksi eri merkkijärjestelmää. Intermediaalisuuden funktio on siirtää merkkijärjestelmästä toiseen sellaisia piirteitä, joita toinen tuottaa toista sujuvammin (Schirmmacher 2012, 32), ja esimerkiksi kuvien käyttäminen tekstin lomassa painottaa niitä ominaisuuksia, joita visuaalinen merkkijärjestelmä voi tuoda esiin

⁸⁵ ””Kuolema oli oikeassa: vasta harjoitus tekee mestarin.”” (Hurja matka halki yön, 177)

verbaalista paremmin. Kuvat esittävät ajan sijasta tilaa, ja esimerkiksi ympäristön tai objektien esittäminen piirroksin antaa kokonaiskuvan nopeasti (Nodelman 1991, 1–2). Tekstin avulla on taas helpompi kuvailla syy-seuraus-suhteita, ja erottaa totuus harhoista ja mahdollisuuksista (mts. 1). Moersin romaanissa kuvat auttavat miljöön visualisoinnissa, kun taas teksti vie tarinaa eteenpäin.

Nähdessään kuvan lukija kiinnittää siihen ensin vaistomaisesti enemmän huomiota kuin tekstiin, mutta saadakseen kontekstin ja merkityksen kuva tarvitsee tekstiä, esimerkiksi otsikon (Wagner 1996, 31). *Ikonoteksti* ei siis tarkoita vain kahden eri median yhdistämistä, vaan se on intermediaalinen kokonaisuus, jossa visuaalinen ja verbaalinen ovat erottamattomasti toisiinsa kietoutuneita; ikonotekstin analyysi edellyttää sen tarkastelua kokonaisuutena, ei kahtena eri median muotona (Wagner 1996, 16–17; Horstkotte 2005, 29). Nodelman (1991, 1) kuitenkin huomauttaa, että kuvakirjan verbaalinen ja visuaalinen kerronta tarjoavat kaksi informaatiovirtaa, joiden välillä lukijan on tasapainoteltava jakaen huomiota vuoroin toisella ja vuoroin toiselle. Moersin romaanissa kuvan ja tekstin samanaikainen tarkasteleminen saattaa olla fyysisesti mahdotonta esimerkiksi silloin, kun kuva on sijoitettu eri aukeamalla sitä kuvailevan tekstikatkelman kanssa. Tästä huolimatta kaksi eri mediumia yhdistyy teoksessa lopulta intermediaaliseksi kokonaisuudeksi.



Kuva 16
(WR, 216)

Intermediaalisuus näkyy lisäksi sekä Moersin romaanin tekstin että kuvien elokuvallisuutena. Muunlaisia kuin verbaalisia mediuksia voi pyrkiä simuloimaan tekstin keinoin (Schirmacher 2012, 29–30), ja Moersin romaani käyttää hyväkseen elokuvista tuttuja elementtejä, kuten kuvailevaa kirjoitustyyliä ja nopeita leikkauksia kohtausten välillä (Altgeld 2008, 12). Gustave siirtyy usein paikasta ja seikkailusta toiseen vauhdikkaasti sormien napsautuksen tai maagisen

matkaviinin voimin, eikä siirtymiin kulu aikaa juuri lainkaan. Altgeld (2008, 55) käyttää Moersin tekstin kuvailemista ripeistä, äkkinäisistä siirtymistä nimitystä *Filmische*

Schreiben, elokuvallinen kirjoittaminen, ja argumentoi niiden korostavan elokuvan ja tekstin intermediaalisia yhteyksiä. Elokuvallisuus yhdistyy paitsi romaanin verbaalisiin aineksiin, myös sen kuviin. Lukuisat ohjaajat ovat käyttäneet Dorén kuvituksia varhaisten filmien lavastusten ja maisemien inspiraationa ja materiaalina (Davidson 2008, 9; Moers 2001, 13–15). Ranskalaistaiteilijan puupiirrosten mielikuvitukselliset aiheet, vahva valaistus ja dramaattiset, kesken liikkeen pysäytetyt hahmot tekivät hänen kuvistaan valkokankaalle sopivia jo elokuvateollisuuden syntyvaiheessa (Moers 2001, 12; 18). Myös esimerkiksi kuvan 16 Finish-teksti kertoo tarinan päättymisestä ja on usein tyypillinen elokuville, mutta ei kirjoille. Pienehkön kuvan voi tulkita olevan Gustave oman tarinansa lopussa, hurjasta matkastaan uupuneena ja kaikkensa antaneena, mutta toisaalta se ei kuulu Moersin valitseman ja erikseen nimeämän 21:n piirroksen joukkoon: se on siis todennäköisesti kertomuksesta irrallinen kuvituskuva, jonka tarkoituksena on kenties korostaa romaanin ja Gustave Dorén itsensä yhteyttä elokuvateollisuuteen.

Wilde Reise durch die Nacht -romaanin intermediaalisuus on selkeimmin havaittavissa teoksen lukuisten taidealluuksien - ja motiivien kohdalla (ks. myös Altgeld 2008, 54). Moersin romaani viittaa tunnettuihin taidemuotoihin aina patsaista ja öljyvärimaalauksista puu- ja kuparipiirroksiin, ja kuvataide on luonnollisesti osa teosta jo varsinaisten kuvitusten muodossa. Kirjallisuus parodioi usein myös ei-kirjallisia diskursseja, eikä maalaustaiteen toimiminen kirjallisuusadaptaation lähtötekstinä ja inspiraationa ole epätavallista ((Hutcheon 1985, 18, Sanders 2006, 147–148). Gustaven matka yön halki sisältää lisäksi piirteitä oikean taiteilijan vaiheista. Vanhempiansa kanssa pääkaupunkiin vuonna 1847 matkustamaan päässyt Doré rakastui Pariisiin ensisilmäyksellä (Davidson 2008, 7), ja myös Moersin romaanin sankari tunnistaa tutun kaupungin: ”Paris! [...] Nach Paris hatte Gustave immer schon gewollt”⁸⁶ (WR, 209). Romaanin Gustave on tosielämän esikuvansa tavoin kiinnostunut piirtämisestä jo nuorella iällä. Fantasiamaailmassa sankarin kielletyt toiveet ja tunteet paljastuvat (Gilead 1992, 82), kun Gustave haaveilee ansaitsevana elantonsa taiteilijana: ”Wenn er etwas beherrschte, dann war es die Zeichnerei”⁸⁷ (WR, 202); ”Ich könnte mich durchaus vorstellen, mit dem Zeichnen meinen Lebensunterhalt zu verdienen”⁸⁸ (WR, 126); ”Ich

⁸⁶ ”Pariisi! [...] Sinne Gustave oli aina halunnutkin.” (*Hurja matka halki yön*, 173)

⁸⁷ ”Jos minä, niin piirtämisen hän hallitsi.” (*Hurja matka halki yön*, 167)

⁸⁸ ”Minä voin hyvinkin kuvitella ansaitsevani elantoni piirtämällä.” (*Hurja matka halki yön*, 107)

möchte Künstler werden.”⁸⁹ (WR, 201). Romaanissa ennustetaan jopa ranskalaistaiteilijan ennenaikainen uupumisesta ja liasta työnteosta johtuva kuolema: ”Ich würde bei dir eher einen Hertzschlag in den Fünfigern prognostizieren”⁹⁰ (WR, 177; Moers 2001, 20). Kun Gustave myöntää mieluummin piirtävänsä kuin tekevänsä läksyjä, hän saa osakseen pilkkaa: ”Statt dessen sitzt du da und *kritzelt* [...] Zeichnen! Damit bringt man es im Leben zu nichts!”⁹¹ (WR, 125). Sekoittamalla tarinaansa tosiasiota ranskalaistaiteilijan vaiheista Moers leikittelee kulttuurihistoriaa tuntevien lukijoidensa kustannuksella.

Intertekstuaalisuuden ja intermediaalisuuden havaitseminen on aina tekstin lukijan vastuulla, mutta alluusioiden alkulähteiden tunnistamisen lisäksi Moers antaa lukijansa osallistua lukuprosessiin myös muilla tavoilla. Kuvien ohella romaanin teksti sisältää paratekstuaalisia tulkintavihjeitä, ja lukijan huomiota ohjataan esimerkiksi lihavoinnilla ja kursivoinnilla (ks. myös Altgeld 2008, 52). Kuolema luetellessa tehtäviä Gustaven suoritettavaksi jokainen koetus on lihavoitu tunnistamisen ja uudelleenlöytämisen helpottamiseksi (WR, 21). Kun sankari myöhemmin arvaa menestyksekkäästi kuuden jättiläisen nimet, on väärät arvaukset kursivoitu ja oikeat lihavoitu (WR, 118). Lukija otetaan mukaan arvausprosessiin, sillä annettujen vihjeiden perusteella anagrammit on helppo ratkaista hidasta Gustavea nopeammin. Kuten myös Hillenbach (2011, 83) huomioi, Moers on lainannut typografialla leikittelyn sarjakuvagenrestä osoittaen samalla tekstin visualisoimisen soveltuvuuden myös perinteiselle romaanikerronnalle. Metafiktiiviset elementit kiinnittävät lukijan huomion tekstiin kirjallisena tuotoksena, ja hämärtävät rajaa fiktion ja todellisuuden välillä (Nikolajeva & Scott 2001, 220).

4.4 Intertekstuaalisuus ja lapsilukija

Lastenkirjallisuuden ja sen kohdeyleisön määrittelemine on vaikeaa, sillä vanhemmat usein paitsi valitsevat lastensa kirjat, myös lukevat niitä itse. On jopa asetettu kyseenalaiseksi, onko koko lastenkirjallisuuden genreä ylipäättään olemassa, vai onko

⁸⁹ ”Minusta tulee taiteilija.” (*Hurja matka halki yön*, 167)

⁹⁰ ”Minä kallistuisin pikemminkin ennustamaan sydänkohtausta viisissäkymmenissä.” (*Hurja matka halki yön*, 148)

⁹¹ ”Sen sijaan sinä istut *tuhertamassa* [...] Piirrä! Sillä ei elämässä pitkälle pötki!” (*Hurja matka halki yön*, 107)

joillakin kirjoilla ominaisuuksia, jotka vetävät lapsia puoleensa enemmän kuin toiset (Chambers 1980, 250). Fantasiakirjallisuus on 2000-luvun crossover-ilmion kantava voima (Beckett 2009, 135; 161), ja mielikuvitukselliset miljööt saduista lainattuine henkilöhahmoineen vetoavat kaikenikäisiin, vaikka fantasiagenren ei usein mielletäkään kuuluvan korkeakirjallisuuden piiriin. Crossover-ilmio on vaikuttanut fantasian popularisoitumiseen, ja ennen marginaaliryhmän lukema genre on noussut massojen suosioon (Beckett 2009, 135). Yhtä aikaa kahdelle yleisölle kirjoittaminen ei kuitenkaan ole uusi ilmiö, sillä vaikka jo Charles Perrault osoitti virallisesti satunsa lapsilukijoille, hän kohdisti samalla tekstinsä myös satiiria ymmärtäville aikuisille (Shavit 1986, 13–19).

Kuvakirjojen oletettu lukija on useimmiten lapsi, sillä kirjoja markkinoivat vanhemmat sukupolvet uskovat lasten reagoivan kuviin ja tarvitsevan niitä ymmärtääkseen tarinan paremmin (Nodelman 1988, 1–2). Tästä huolimatta myös kuvakirjoilla voi olla monta yleisöä ja monia mahdollisia tulkintoja, ja monet niistä on selkeästi tarkoitettu sekä pienten lasten että sofistikoituneempien aikuisten luettavaksi (Nikolajeva & Scott 2001, 21). Monet lastenkirjallisuuden klassikot, kuten Antoine de Saint-Exupéryn *Le Petit Prince*, A. A. Milnen *Winnie-the-Pooh* tai J. R. R. Tolkienin *The Hobbit* ovat lasten- ja aikuisten kirjallisuuden rajamailla (Shavit 1986, 71). Nämä ja lukuisat muut crossover-kirjallisuuden piiriin kuuluvat teokset ovat kuvitettuja (Beckett 2009, 234), mistä voidaan päätellä myös kuvakirjojen ja kuvitettujen kirjojen lukijakunnan muuttuvan ja laajentuvan. Erilaisilla yleisöillä on erilaiset taidot ja lukutekniikat, ja aikuiset ovat lapsia tottuneempia etsimään lukemastaan symbolisia merkityksiä ja vaihtoehtoisia tulkintoja. Sen sijaan lapsilukijalle koko piilomerkitysten konsepti saattaa olla käsittämätön (Nikolajeva 2010, 31), minkä vuoksi lastenkirjojen kirjoittajien tulee ottaa huomioon kohderyhmänsä valmiudet tulkita intertekstuaalisia allusioita. Monet kirjailijat ovat kuitenkin tuoneet esiin, ettei heidän lastenkirjoina julkaistuja ja markkinoituja teoksiaan ole kirjoitettu nuorelle tai vanhalle yleisölle, vaan yleisölle iästä riippumatta, ja etenkin fantasiakirjojen kirjoittajat ovat usein välinpitämättömiä kirjallisuuskentällä vallitsevasta lasten ja aikuisten kahtiajaosta (Beckett 2009, 3; 136). Haastattelujensa perusteella myös Moers vastustaa ajatusta teostensa kohdentamisesta tietylle ikäryhmälle. Saksalaiskirjailija määrittelee kohdeyleisökseen itsensä,⁹² ja kieltää huomioivansa lapsia kirjoitusprosessinsa aikana. Moers ei välitä siitä, ymmärtävätkö lapsilukijat hänen teoksiaan vai eivät,⁹³ ja vaikeuksia

⁹² <https://www.yumpu.com/de/document/view/21244325/08-08-11-interview-mit-walter-moerspdf>

⁹³ <http://www.welt.de/kultur/article2693143/Was-Walter-Moers-ueber-Barack-Obama-denkt.html>

kohdatessaan heidän tulisi kirjailijan mukaan kääntyä tietosanakirjan tai vanhempiensa puoleen.⁹⁴

Lukuprosessin aikana lukija täyttää tekstin aukkoja aiemman tietämyksensä perusteella (Iser 1978, 168–169), mutta koska lapsilla ja aikuisilla on erilaisia odotuksia ja pohjatietoja, lukuprosessit tuottavat erilaisia tulkintoja. Intertekstuaalisuuden ja intermediaalisuuden tuottamisen ja ymmärtämisen dynamiikka horjuu lastenkirjojen kohdalla, sillä kirjoittajat ovat aikuisia mutta vastaanottajat lapsia, joiden valmiuksista tunnistaa tai tulkita intertekstuaalisuutta voi tehdä vain oletuksia (Wilkie-Stibbs 1999, 169–171). Myös pienet lapset ovat kuitenkin jollain tasolla tietoisia tekstien mahdollisesta monimerkityksellisyydestä ja kykenevät näkemään enemmän kuin mitä pelkät sanat kertovat, ja perinteinen ”olipa kerran” -aloitus esimerkiksi yhdistyy nuorekin lukijan mielessä aivan tietyn tyyppiseen tarinaan, satuun (Nodelman 2008, 8–10). Vaikka parodia vaatii lukijalta sisälukutaitoja, se ei ole lastenkirjallisuudellekaan vieras ilmiö: nykyajan lapset ovat tottuneita havaitsemaan tekstien parodisia vivahteita, sillä parodian alalajeja esiintyy yhä useammin eri medioissa (Beckett 2001, 175–176). Moersin romaanin mahdollinen 12-vuotias lukija tuntee jo jonkin verran satujen konventioita ja ymmärtää ironian, kun neidot metsästävät lohikäärmeitä eikä päinvastoin. Toisaalta kysymys ”Hast du schon mal von dem schönen japanischen Brauch namens *Seppuku* gehört?”⁹⁵ (WR, 19) tai se, että Kuolemalla oli nuoruudessaan ”Sturm-und-Drang-Phase”⁹⁶ (WR, 163), herättää todennäköisesti hilpeyttä vasta kulttuurihistoriaa tuntevassa aikuisessa. Aikuislukijoiden laajempi elämäkokemus ja kulttuurintuntemus auttavat heitä ymmärtämään tarinan piilomerkitä ja humoristisia viittauksia (Nikolajeva & Scott 2001, 21–22), ja he nauravat usein eri kohdille kuin lapset.

Jokainen teksti konstruoi oman sisäistekijänsä sen perusteella, kuinka monimutkaisia tekstiin koodatut merkitykset ovat (Nikolajeva 2010, 39). Moersin romaanin sanaleikit vaativat aiempaa kulttuurista tietämystä, ja ymmärtääkseen vain implikoidun lukijan tulee olla tietoinen symbolisista ja kulttuurisista koodeista, joiden varaan piilomerkitä on rakennettu (mts. 37). Kun Kuolema vaatii Gustavea hankkimaan haltuunsa maailman kauheimman hirviön hampaan, vanha sanonta ”Der Zahn der Zeit”⁹⁷ (WR, 198) saa kirjaimellisen merkityksen. Ajan hammas on fyysinen

⁹⁴ <https://www.yumpu.com/de/document/view/21244325/08-08-11-interview-mit-walter-moerspdf>

⁹⁵ ”Olet varmaan kuullut japanilaisten *harakirista*?” (Hurja matka halki yön, 16)

⁹⁶ ”myrskyn ja kiihkon kausi” (Hurja matka halki yön, 138)

⁹⁷ ”ajan hammas” (Hurja matka halki yön, 166)

objekti, jonka pois vetäminen on helpotus itse hammassärkyä potevalle hirmullekin. Krokotiilin kotilampi on muodostunut kyyneleistä, joita tunteelliseksi itseään väittävä peto vuodattaa ahmaistessaan uhrinsa, ja jotka ovat siten ”Krokodilstränen”⁹⁸ (WR, 139) sekä kirjaimellisesti että kuvainnollisesti. Siniveristen ritareiden veri on Moersin romaanissa todellakin sinistä, ja hirviöistä kammottavin ei ole ihmisiä syövä jättiläiskrokotiili vaan Aika, joka kuluu vääjäämättömästi: ”Es geht nicht um Aussehen, sondern um *Wirkung*”⁹⁹ (WR, 146). Havaitakseen ironian lukijan täytyy huomata kielikuvat ja tuntea merkitykset, joita ilmaiset tosielämässä kantavat.

Kuten jo aikaisemmin mainitsin, kaunokirjallisella tekstillä ei ole vain yhtä mahdollista merkitystä ja tulkintatapaa, sillä merkitys on riippuvainen lukijan subjektiivisesta kokemuksesta (Iser 1978, 22; 25). Vaikka lukija ei olisikaan kuullut Ariostosta tai Don Quijotesta, voi hän Moersin teosta selatessaan nauttia pikkutarkoista kuvista myös vailla alkuperäistekstin herättämiä konnotaatioita. Samaan aikaan kun lukija muodostaa oman käsityksensä tekstistä, teksti muokkaa lukijaansa; lukeminen tuo esiin lukijan pohjatiedot, joita vasten tekstin antamaa uutta informaatiota voidaan peilata ja prosessoida (Iser 1978, 38; 157). Koska Moersin romaanin intertekstuaalisuus ja intermediaalisuus on merkitty usein sekä kuvin että sanoin, se tarjoaa monen ikäisille ja tasoille lukijoille mahdollisuuden havaita ja hyödyntää tietämystään teoksen interteksteistä sekä sen lainaamista konventioista ja genreistä. Intertekstuaalisuuden tulee olla näkyvää muttei ilmiselvää, antaa lukijoille vihjeitä mutta jättää tilaa omille tulkinnoille sekä olla tarpeeksi vaativaa tarjotakseen myös lapsille oivalluksen riemun (Wilkie-Stibbs 1999, 176–177).

Tässä luvussa olen tarkastellut *Wilde Reise durch die Nacht* -romaanin intertekstuaalisuutta ja intermediaalisuutta ja osoittanut, että teoksen huumori syntyy osaksi intertekstuaalisten viittausten ja kulttuurisen kontekstin ymmärtämisestä. Alluusioiden sanallinen korostaminen osoittaa, että romaanin intertekstuaalisuus on tarkoituksenmukaista ja teemojen ja tunnelman kannalta olennaista. Intertekstuaalisuus edellyttää lukijan aktiivista osallistumista tulkintaprosessiin, sillä juuri lukija havaitsee allusiot, jos alkuperäisteksti vain on hänelle tuttu (Nikolajeva & Scott 2001, 228). Satumotiiveja toistetaan nykykirjallisuudessa yhä uudelleen juuri sen vuoksi, että niiden lumovoima ja kulttuurinen merkitys pysyvät ajankohtaisina vuosisadasta toiseen (Zipes 2006, 1–2). Tarinoita muokataan, miljöötä nykyaikaistetaan ja hyvän ja pahan

⁹⁸ ”krokotiilinkyyneleitä” (*Hurja matka halki yön*, 119)

⁹⁹ ”Ratkaisevaa ei ole ulkonäkö vaan vaikutus.” (*Hurja matka halki yön*, 124)

vastakkainasettelulla leikitellään, ja Moersin romaanissa teksti luo jyrkän vastakohdan kuvitusten luomalle idylliselle ja perinteiselle ritarikuvaukselle. Kuuluisan taiteilijan kuvien käytön lisäksi Moersin romaanin lukuisat viittaukset elokuvaan taidemuotona tekevät teoksesta intermediaalisen.

Intertekstuaalisuutta ja mustaa huumoria pursuilevan romaanin lukijalle herää epäily siitä, lukeeko hän todellisuudessa lastenkirjaa laisinkaan,¹⁰⁰ sillä jotkin viittaukset voivat olla lasten ulottumattomissa heidän vielä rajallisen kulttuurintuntemuksensa vuoksi (Beckett 2010, 94–95). Toisaalta lähtötekstit kuitenkin mainitaan usein myös eksplisiittisesti. Moersin romaanien intertekstuaalisuus ja monitulkintaisuus ovat monen ikäisten lukijoiden saavutettavissa. Beckett (mts. 94–95) huomauttaakin tarkkanäköisesti, että kuvittajat ja kirjailijat tuskin loisivat teoksiinsa intertekstuaalisia viittauksia, jos he eivät uskoisi nuorten lukijoidensa kykyihin niitä ymmärtää.

5. Lopuksi

Perinteiset kuvakirjat ovat muuttumassa ja siirtymässä lastenkirjallisuuden genrestä kohti ambivalenssia. Kuvitettuja kirjoja on aiemmin pidetty mutkattoman yksinkertaisina, mutta nykyään ne ovat yhä useammin täynnä symbolisia merkityksiä (Nikolajeva & Scott 2001, 260). *Wilde Reise durch die Nacht* -romaanin on vaikea sijoittaa vain yhteen kategoriaan, sillä se tasapainottelee monitahoisuudessaan ja intertekstuaalisuudessaan monen genren välillä. Kuvitusta tai sen puutetta ei voi enää pitää merkinä teoksen kohderyhmästä, eikä 12-vuotias päähenkilö välttämättä kerro oletetun lukijan iästä. Kuvakirjat tarjoavat areenan yhteistyölle lapsi- ja aikuislukijan välillä, sillä kumpikin näkee usein jotain, mitä toinen ei näe (Nikolajeva & Scott 2001, 261).

Parodia ei ole ainoastaan ilkeämielistä pilkantekoa, vaan alkutekstin jäljittelyä, joka voi tapauksesta riippuen olla kunnioittavan ihailevaa, lempeän ironista tai purevan ivallista (Hutcheon 1985, 5–6; 15–16). Moersin mukaan syy romaanin epätavallisen kuvitusratkaisuun on ensinnäkin ihailu ranskalaistaiteilijaa kohtaan (Altgeld 2008, 19). *Wilde Reise durch die Nacht* on kunnianosoitus Gustave Dorélle ja

¹⁰⁰ <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/walter-moers-humorige-huldigung-a-161683.html>

tämän elämäntyölle, sillä taiteilijan pikkutarkoille puupiirroksille ei saksalaiskirjailijan mielestä anneta nykyään tarpeeksi arvoa tai julkaisutilaa (Moers 2001, 3).

Dorén aikana kirjojen kuvittaminen oli yleistä, ja Moersin romaaniinsa valitsemat yksityiskohtaiset ja romanttista tyyliä seuraavat piirrokset houkuttelevat tarkempaan tarkasteluun. Romaanin teksti yhdistää sekä tarinan käännekohtia että sen rauhallisempia vaiheita esittävät kuvat tasapainoiseksi kokonaisuudeksi, johon kuvitusten alkuperäislähteet tuovat oman lisänsä. Kuvien avulla visualisoidaan miljöötä ja henkilöhahmoja, mutta niillä vaikutetaan myös kertomuksen fokalisaatioon ja siihen, mistä näkökulmasta tarinaa ja sen hahmoja tarkastellaan. Myös kerronnan fokalisaatio vaihtelee, sillä kaikkietävä kertojajääni tietää usein Gustavea enemmän. Kuvien perspektiivi saattaa poiketa tekstissä esitetystä, ja lukijan on tarkasteltava kahta mediumia samanaikaisesti (ks. myös Horstkotte 2005, 33–34). Vaikka kuvat ja teksti viittaavat toisiinsa, toinen antaa usein lukijalle enemmän informaatiota kuin toinen.

Wilde Reise durch die Nacht -romaani on lapsille moderni satu ja aikuisille nuoruuden haaveiden ja unelmien allegoria (Beckett 2009, 147). Lastenkirjat ovat yhä useammin crossover-kirjallisuutta, jota ei enää suunnata vain lapsille, vaan kaikille. Kuvakirjojen ja kuvitettujen kirjojen verbaalisen ja visuaalisen yhdistäminen vetoaa monimuotoiseen ja monen tasoiseen yleisöön (Nikolajeva & Scott 2001, 262). Beckett (2009, 9) haastaakin pohtimaan, olisiko viimein aika purkaa aikuisten ja lasten kirjallisuuden välille pystytetty jyrkkä raja, jotta hyvästä kirjallisuudesta voitaisiin nauttia ilman huolta siitä, millaiselle kohdeyleisölle se kenties on tarkoitettu. Jaan Beckettin näkemyksen, sillä huoja lajimääritysten välillä tuntuu pikemminkin kertovan halustamme kategorisoida teoksia kuin siitä, millaisia kirjoja ylipäänsä kirjoitetaan.

Wilde Reise durch die Nacht on kyllästetty intertekstuaalisilla viittauksilla, ja kirjallisuushistoriaa tuntemattoman lukijan tulkinta saattaa jäädä niiden ymmärtämiseen tarvittavien pohjatietojen puutteessa osittain vajavaseksi. Alkuperäistekstin tunteminen voi tapauksesta riippuen olla välttämätöntä optimaalisen lukukokemuksen saavuttamiseksi, mutta toisaalta adaptaatio saattaa toimia myös itsenäisenä teoksena, johon intertekstuaalisuus tuo vain uudenlaisen näkökulman (Sanders 2006, 22–23). Moersin romaanin eksplisiittisten allusioiden vuoksi nuorimmallakin lukijalla on mahdollisuus havaita Gustaven seikkailun yhteydet ranskalaistaiteilijaan, vaikka pidemmälle viedyt kielelliset, kulttuurilliset ja kirjalliset viittaukset jäisivät vähemmälle huomiolle. *Wilde Reise durch die Nacht* -romania voi

lukea kuvakirjana, intertekstuaalisena temmellyskenttänä, fantasiaseikkailuna tai kunnianosoituksena Gustave Dorélle. Nikolajeva (2010, 39) huomauttaakin, että teosta, jonka täysi ymmärtäminen edellyttää lukijalta erityisiä kompetensseja ja intertekstuaalista osaamista, voi silti lukea ja arvostaa sellainen, jolla tarvittavia kompetensseja ei ole. Moersin romaani kykenee tarjoamaan lukunautinnon monen tasoiselle ja ikäiselle kohdeyleisölle.

Intertekstuaalisuudella ja intermediaalisuudella on Moersin romaanissa tehtävä kirjallisuuden traditioiden kriittisen tarkastelun ja uudelleenmuotoilun välineinä (Altgeld 2008, 86). Saksalaiskirjailijan mukaan Gustave Dorén kuvat kuuluivat omana aikanaan maailmanlaajuiseen kuvituskaanoniin (Moers 2001, 13), aivan kuin *Wilde Reise durch die Nacht* -romaanin lähdetekstit ovat osa maailmankirjallisuuden klassikkokaanonina. Intertekstuaalisuuden havaitseminen romaanissa on helppoa, sillä lähtöteksti on usein eksplisiittisesti mainittu tai nimetty. Lisäksi romaani viittaa satu- ja fantasiakirjallisuuteen, joiden traditioita hyödynnetään ja parodioidaan hahmojen epätyypillisen käytöksen, nykyaikaisemman miljöön ja uuteen kontekstiin siirtämisen keinoin.

Kuvituksen lisäksi lukuisat taideviittaukset ja elokuvallinen kirjoitustyyli yhdistävät visuaalisen merkkijärjestelmän verbaaliseen tehden Moersin romaanista intermediaalisen. Kuvia ja tekstiä yhdistävät kuvakirjat ovat hyvä esimerkki parodiasta, sillä myös niissä taide käy usein dialogia paitsi itsensä, myös toisten taidemuotojen kanssa (Beckett 2001, 176–177; Hutcheon 1985, 2). Parodian ja adaptaation viehätys syntyy intertekstuaalisten viittausten löytämisen riemusta: se perustuu lähtötekstin ja adaptaation yhtäläisyyksien ja erojen etsimiseen, leikkiin, jossa odotukset ja yllätykset vuorottelevat (Sanders 2006, 25; 160). Moers ei vain lainaa ja muotoile uudelleen lähdetekstiensä teemoja ja motiiveja, vaan osoittaa adaptaation keinoin arvostusta – ei vain Doréille, vaan myös niille teoksille, joita ranskalaistaiteilijan piirustukset alun perin kuvittivat.

Jos *Wilde Reise durch die Nacht* -romania lukiessa katsottaisiin pelkkiä kuvia, syntyisi teoksesta niiden perusteella vaikutelma varsin konventionaalisesta sadusta tai fantasiaseikkailusta ritareineen ja lohikäärmeineen. Kuvassa uhkaavalta näyttävä Kuolema kuitenkin huijaa noppapelissä heti kun silmä välttää, kallioon kahlehdittu ja lohikäärmeen ahdistelema neito ei olekaan pulassa vaan suuttuu pelastajalleen kiitollisuuden osoittamisen sijaan, ja synkän metsän syöveristä esiin ryömivät oliot osoittautuvat oivaksi juhलaseuraksi. Teksti kääntää kuvien tarjoaman asetelman

päälaelleen ja saa lukijan tulkitsemaan piirroksia täysin eri valossa. Kuvitettujen kirjojen ironia syntyy siitä, että teksti kertoo meille enemmän ja erilaista informaatiota kuin kuva näyttää (Nodelman 1988, 223). Vakavamieliset kuvat voivat näin toimia vastakohtana ironiselle tekstille (Nikolajeva & Scott 2006, 24). Moersin romaaneja voisikin lukea myös feministisen kirjallisuudentutkimuksen valossa satuihin vakiintuneita hahmotyyppejä ja rakenteita haastaen.

Kuvakirjat haastavat nykylukijaa, sillä tämän on nähtävä yhä enemmän vaivaa muodostaakseen oma tulkintansa piilotettujen vihjeiden avulla (Nikolajeva & Scott 2001, 259–260). Olisikin kiinnostavaa tarkastella laajemmin aikuisille suunnattujen kuvakirjojen tai kuvitettujen kirjojen teemoja ja kuvien suhdetta tekstimassaan. Myös lastenkirjojen kuvitusten tutkiminen niitä lukevien aikuisten näkökulmasta tarjoaisi varmasti mielenkiintoista tutkimustietoa lastenkirjallisuuden muutoksesta. Ennen kaikkea olisi kuitenkin tärkeää pohtia, millaisia mahdollisuuksia kirjan muuttuva muoto ja formaatti antavat uudennaiselle intertekstuaalisuudelle ja intermediaalisuudelle.

Wilde Reise durch die Nacht -romaanin kuvat ja teksti eivät ole toistensa uudelleenkirjoittajia vaan yhteistyökumppaneita, joiden välittämän kokonaiskuvan tarkasteluun tarvitaan lukijan tulkintataitoja. Kuvakirjoissa kuvat ja sanat täydentävät toisiaan ja antavat toisilleen lisämerkityksiä, sillä kuvan ja sanan suhde on parhaimmillaan jännitteinen, ja merkitsee enemmän kuin kuva ja sana yhteensä (Mikkonen 2005, 56–57; Nodelman 1988, 199). Kuvia käytetään moniin tarkoituksiin, mutta kuvituksen hyödyntämisen pääpaino on kuvien ja sanojen ristiriitojen ja ironisten vastakkainasettelujen aiheuttamassa kokonaistulkinnassa. Walter Moers pyrkii valinnoillaan luomaan kontrastia aikuis- ja lapsilukijan sekä verbaalisten ja visuaalisten elementtien kertoman todellisuuden välille, ja juuri tähän perustuu Gustaven seikkailun kuvituksen viehätys.

Lähteet

Kaunokirjallisuus

MOERS, WALTER 2001/2003. *Wilde Reise durch die Nacht*. München: Wilhelm Goldmann Verlag.

MOERS, WALTER 2001. *Wilde Reise durch die Nacht*. Frankfurt am Main: Eichborn.

MOERS, WALTER 2003. *Hurja matka halki yön*. Suom. Marja Kyrö. Helsinki: Otava. (Saks. alkuteos *Wilde Reise durch die Nacht* 2001).

Tutkimuskirjallisuus

ALTGELD, JAN MARTIN 2008. *Intertextualität und Intermedialität in Walter Moers' "Wilde Reise durch die Nacht" und "Die Stadt der Träumenden Bücher"*. Berliini: Wissenschaftlicher Verlag Berlin.

BAL, MIEKE 1996. *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*. New York: Routledge.

BECKETT, SANDRA L. 2001. "Parodic Play with Paintings in Picture Books". *Children's Literature* (29), 175–195.

BECKETT, SANDRA L. 2009. *Crossover Fiction*. New York: Routledge.

BECKETT, SANDRA L. 2010. "Artistic Allusions in Picturebooks". Teoksessa *New Directions in Picturebook Research*, toim. Teresa Colomer, Bettina Kümmerling-Meibauer & Cecilia Silva-Díaz. New York: Routledge. 83–98.

BENTON, MEGAN L. 2007. "The Book as Art". Teoksessa *A Companion to the History of the Book*, toim. Simon Eliot & Jonathan Rose. Malden: Blackwell Publishing. 493–507.

BETTELHEIM, BRUNO 1984. *Satujen lumous: merkitys ja arvo*. Suom. Mirja Rutanen. Helsinki: WSOY. (Engl. alkuteos *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales* 1975).

CAMBERS, AIDAN 1980. "The Reader in the Book". Teoksessa *The Signal Approach to Children's Books: A Collection*, toim. Nancy Chambers. Harmondsworth: Penguin Books Ltd. 250–275.

CAPPELMAN, INA 2012. "Homunkolooss im Labyrinth der Literatur: Hypertextuelle Anlehnungen an Horror- und Schauerromane in Walter Moers' *Die Stadt der Träumenden Bücher*". Teoksessa *SchWellengänge: Zur Poetik, Topik und Optik des Fantastischen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien*;

- kulturanalytische Streifzüge von 'Anderswelt' bis 'Zombie'*, toim. Ute Dettmar. Frankfurt: Internationaler Verlag der Wissenschaften. 101–122.
- DAVIDSON, GEORGE 2008. *The Drawings of Gustave Doré. Illustrations to the Great Classics*. Lontoo: Arcturus.
- GILEAD, SARAH 1992. "Magic Abjured: Closure in Children's Fantasy Fiction". Teoksessa *Literature for Children. Contemporary Criticism*, toim. Peter Hunt. New York: Routledge. 80–109.
- HILLENBACH, ANNE 2011. "Intermedialität in Walter Moers' Zamonien-Romanen". Teoksessa *Walter Moers' Zamonien-Romane. Vermessungen eines fiktionalen Kontinents*, toim. Gerrit Lembke. Göttingen: V&R Unipress. 73–86.
- HORSTKOTTE, SILKE 2005. "The Double Dynamics of Focalization in W. G. Sebald's *The Rings of Saturn*". Teoksessa *Narratology Beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity*, toim. Jan Christoph Meister, Tom Kindt & Wilhelm Schernus. Berliini: De Gruyter. 25–44.
- HUTCHEON, LINDA 1985. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Lontoo: Methuen.
- ISER, WOLFGANG 1976/1984. *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- ISER, WOLFGANG 1978/1980. *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Tekijän kääntämä. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. (Saks. alkuteos *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* 1976).
- LEMBKE, GERRIT 2011. "'Hier fängt die Geschichte an.' Moers' Zamonien-Romane. Vermessungen eines fiktionalen Kontinents." Teoksessa *Walter Moers' Zamonien-Romane. Vermessungen eines fiktionalen Kontinents*, toim. Gerrit Lembke. Göttingen: V&R Unipress. 15–44.
- MIKKONEN, KAI 2005. *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus.
- MOERS, WALTER 2001/2013. "Wilde Reise durch die Bilder. Das Traumkino des Gustave Doré". Teoksessa *Wilde Reise durch die Nacht*. München: Albrecht Knaus Verlag. E-kirja.
- NIKOLAJEVA, MARIA 2010. "Interpretative Codes and Implied Readers of Children's Picturebooks". Teoksessa *New Directions in Picturebook Research*, toim. Teresa Colomer, Bettina Kümmerling-Meibauer & Cecilia Silva-Díaz. New York: Routledge. 27–40.
- NIKOLAJEVA, MARIA & SCOTT, CAROLE 2001/2006. *How Picturebooks Work*. New York: Routledge.

- NODELMAN, PERRY 1988/1990. *Words about Pictures*. Athens, Georgia: Georgia University Press.
- NODELMAN, PERRY 1991. "The Eye and I". *Children's Literature* (19), 1–30.
- NODELMAN, PERRY 2008. *The Hidden Adult*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- PROPP, VLADIMIR 1968. *Morphology of the Folktale*. Käänt. Laurence Scott, toim. Louis A. Wagner. Austin, Texas: University of Texas Press. (Venäj. alkuteos *Морфология волшебной сказки*, 1928)
- RAAMATTU. <http://raamattu.uskonkirjat.net/servlet/biblesite.Bible>
- SANDERS, JULIE 2006. *Adaptation and Appropriation*. Lontoo: Routledge.
- SCHIRRMACHER, BEATE 2012. *Musik in der Prosa von Günther Grass: Intermediale Bezüge – Transmediale Perspektiven*. Tukholma: Acta Universitatis Stockholmiensis.
- SHAVIT, ZOHAR 1986. *Poetics of Children's Literature*. Athens, Georgia: University of Georgia Press.
- SMITH, KEVIN PAUL 2007. *The Postmodern Fairytale: Folkloric Intertexts in Contemporary Fiction*. New York: Palgrave Macmillan.
- TATAR, MARIA 1987/2003. *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- TATAR, MARIA 1992. *Off with Their Heads! Fairy Tales and the Culture of Childhood*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- WAGNER, PETER 1996. "Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s)". Teoksessa *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, toim. Peter Wagner. Berliini: Walter de Gruyter. 1–40.
- WILKIE-STIBBS, CHRISTINE 1999. "Intertextuality and the Child Reader". Teoksessa *Understanding Children's Literature*, toim. Peter Hunt. London: Routledge. 168–179.
- ZIPES, JACK 2006. *Why Fairy Tales Stick. The Evolution and Relevance of a Genre*. New York: Routledge.

Painamattomat lähteet

BRAUER, WIEBKE. "Walter Moers: Humorige Huldigung"

(Der Spiegel, 10.10.2001)

<http://www.spiegel.de/kultur/literatur/walter-moers-humorige-huldigung-a-161683.html>

Luettu 18.2.2016

HAEMING, ANNA. "Es war einmal ein Märchen von heute – Walter Moers"

(Goethe Institut, 3/2012)

<http://www.goethe.de/lrn/prj/mlg/mad/mom/de9034103.htm>

Luettu 18.2.2016

HOFF, HANS. "Was Walter Moers über Barack Obama denkt"

(Die Welt, 8.11.2008)

<http://www.welt.de/kultur/article2693143/Was-Walter-Moers-ueber-Barack-Obama-denkt.html>

Luettu 18.2.2016

NÜCHTERN, KLAUS. "'Mein Zielpublikum bin ich.' Interviews mit guten Typen: Walter Moers"

(Falter, 24.3.2003)

<https://www.yumpu.com/de/document/view/21244325/08-08-11-interview-mit-walter-moerspdf>

Luettu 18.2.2016

PHILIPP, CLAUS. "Interview mit einem Unsichtbaren: Walter Moers"

(Der Standard, 21.9.2004)

<http://derstandard.at/1785787/Interview-mit-einem-Unsichtbaren-Walter-Moers>

Luettu 18.2.2016

THOMAS, PETER. "Seelenabfall im Sonnenfeuer – Walter Moers im Nachtflug"

(Frankfurter Allgemeine, 19.10.2001)

<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-seelenabfall-im-sonnenfeuer-walter-moers-im-nachtflug-133047.html>

Luettu 18.2.2016

WEIDERMANN, VOLKER. "'Im Jenseits werde ich streng bestraft'. Der medienscheue Autor und Zeichner Walter Moers äußert sich in einem E-Mail-Gespräch über Bin-Ladin-Comics, Hitler-Musicals und seinen neuen Roman *Rumo*."

(Frankfurter Allgemeine, 21.4.2003)

<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/walter-moers-im-jenseits-werde-ich-streng-bestraft-1104684-p2.html>

Luettu 18.2.2016